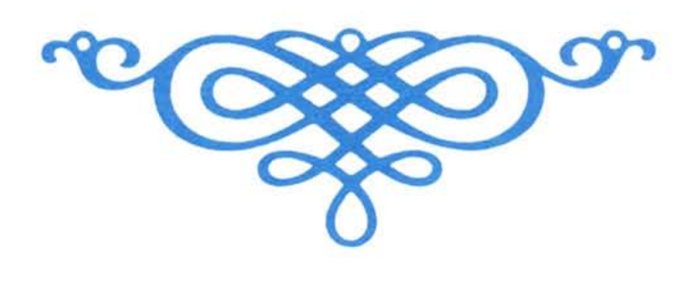

Cuadernos Hispanoamericanos
524
Febrero 1994





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

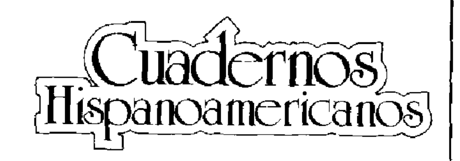
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

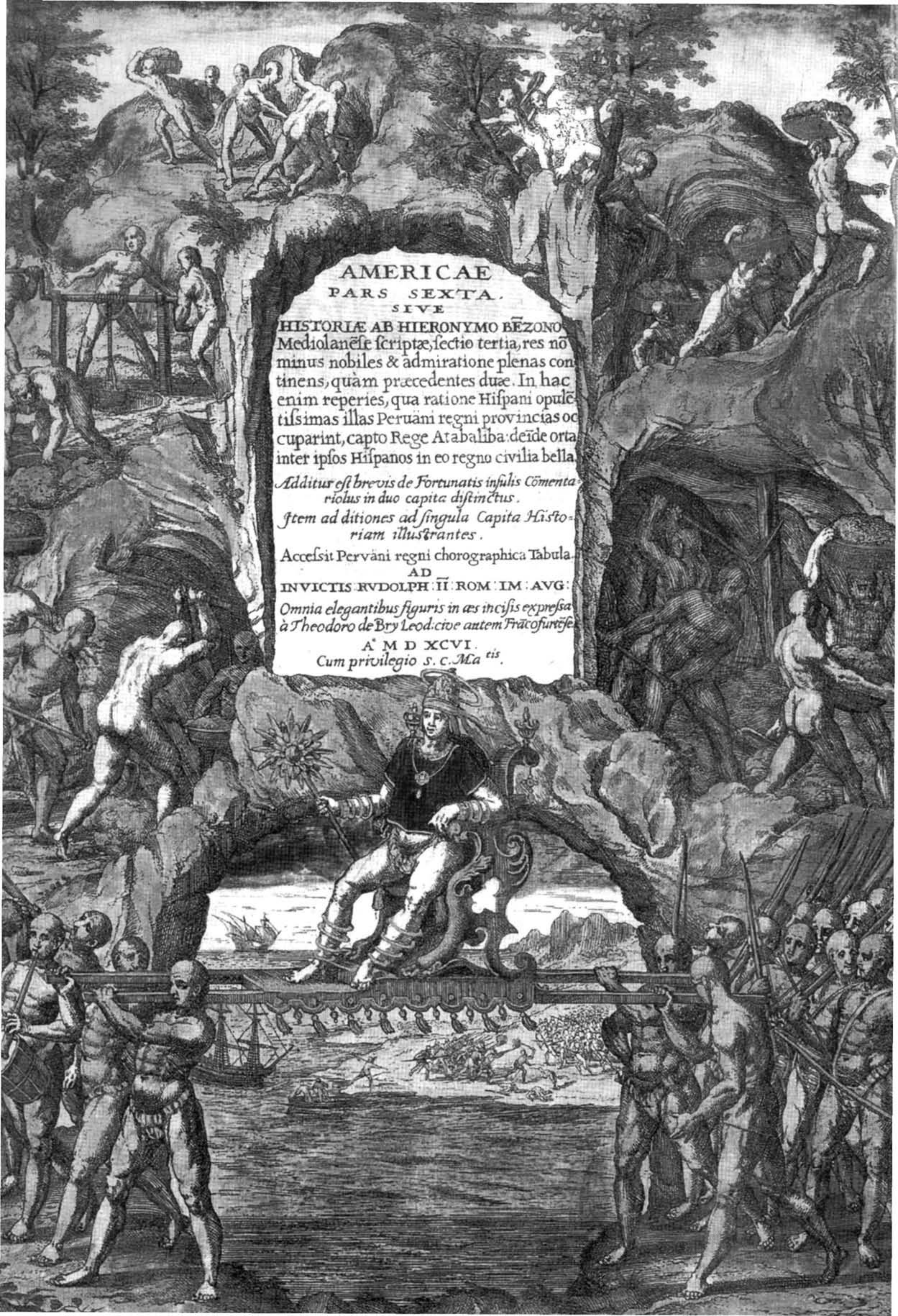
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



524

524 Cuadernos Hispanoamericanos

INVENCIONES Y ENSAYOS


AMERICAE
PARS SEXTA,
SIVE
HISTORIÆ AB HIERONYMO BEZONO
Mediolanese scriptæ, sectio tertia, res nō
minus nobiles & admiratione plenas con
tinens, quàm præcedentes duæ. In hac
enim reperies, qua ratione Hispani opulē
tissimas illas Peruani regni provincias oc
cuparint, capto Rege Atabaliba: deīde orta
inter ipsos Hispanos in eo regno civilia bella.
Additur est brevis de Fortunatis insulis Cōmenta
riolus in duo capita distinctus.
Item ad ditiones ad singula Capita Histo-
riam illustrantes.
Accessit Peruani regni chorographica Tabula.
AD
INVICTIS RUDOLPH II ROM IM AUG
Omnia elegantibus figuris in æs incisis expressa
à Theodoro de Bry Leod: cive autem Fracofurtēse.
A° M D XCVI.
Cum privilegio S. C. Ma tis.



El indigenismo de José de Acosta

I. Introducción

En los autores clásicos y en los primeros historiadores de Indias se observa, por regla general, una ausencia del concepto de *evolución* o desarrollo referido a la naturaleza, ya sea ésta humana, animal o vegetal; siguiendo la tradición bíblica y/o aristotélica, estos autores creían y describían en sus obras una naturaleza inmóvil, la existencia de unas especies fijas, sin que la evolución a través del paso del tiempo ejerciera ninguna influencia.

Contrariamente a esta tendencia, en autores como el dominico Bartolomé de Las Casas (*Apologética Historia,* 1551) y el jesuita José de Acosta (*De Procuranda Indorum Salute,* 1588 e *Historia natural y moral de las Indias,* 1590), se produce una ruptura al introducirse la idea de evolución y de la casualidad, precursoras del pensamiento y la racionalidad modernos.

Tanto para el dominico como para el jesuita en la naturaleza tienen lugar una serie de etapas o estadios evolutivos, determinados por factores diversos: la adquisición y utilización del lenguaje, la agricultura, la vida en ciudades organizadas políticamente con magistrados y sacerdotes, etc., que tendrían, en su fase culminante, la religión cristiana como característica definitoria, según señalan Bestard y Contreras[1].

Partiendo de la premisa fundamental de la unidad de la especie humana, Las Casas y Acosta coinciden en afirmar que, si Dios ha creado a todos los hombres dotados de la capacidad de razón, todos ellos, por tanto, cualquiera que sea su estadio evolutivo en un momento preciso, son potencialmente capaces de pasar de una etapa de barbarie (caracterizada por la ausencia de los rasgos antes mencionados) a la del más alto grado de civilización, si se cumplen las condiciones necesarias para ello.

[1] *Bestard y Contreras:* Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos. *Barcelona, Barcanova, 1987, pág. 146.*

Estas ideas —unidad de la especie humana y concepto de evolución— son la base fundamental del indigenismo que caracteriza las posturas de los autores a los que nos estamos refiriendo: efectivamente, el hecho de que ambos sostengan que es posible para todos los pueblos y razas pasar de un estadio evolutivo a otro superior, por estar todos ellos dotados de racionalidad, supone la introducción de un elemento indispensable para adquirir una visión positiva de los considerados como más bárbaros o primitivos.

Ha de decirse, sin embargo, que tanto Bartolomé de Las Casas como José de Acosta parten del convencimiento de la superioridad cultural de la religión cristiana sobre las demás, y de la deseabilidad de que los primitivos sean asimilados o llevados a ella para posibilitar su evolución. Así pues, nuestros indigenistas comparten con los seguidores de Aristóteles la idea de que la religión cristiana va unida al más alto grado de civilización, y de que la tarea de los europeos civilizados —ya sean religiosos o colonizadores— ha de ser esforzarse por hacer que los bárbaros o primitivos asimilen progresivamente el modo de vida superior que se les presenta.

Sin embargo, la diferencia entre ambas posturas es clara: mientras que la asimilación propugnada por los defensores de la teoría de la servidumbre natural se convierte en un acto de violencia ejercido sobre el bárbaro para obligarlo a integrarse en la jerarquía como un ser inferior, como un esclavo, en los indigenistas, por el contrario, la asimilación ha de hacerse a través de métodos pacíficos que eleven a los primitivos, a los indios, a la categoría superior a través de la cristianización; en este último caso, la religión cristiana es el único requisito que falta a los indios para alcanzar esta categoría superior, puesto que para ellos, las estructuras sociales, políticas y económicas son, en muchos casos, tan elaboradas y civilizadas como las de los europeos, partiendo así de un reconocimiento del «otro» que se halla ausente en los que mantenían la idea del indio como esclavo por naturaleza.

Ésta es, en última instancia y de modo muy resumido, la definición del indigenismo que caracteriza a los autores citados Bartolomé de Las Casas y José de Acosta. Sin embargo, al hablar de posturas defensoras del indio, siempre se ha dado el protagonismo al dominico, calificándolo el principal antecesor del relativismo cultural y de los derechos humanos, relegando a un segundo plano al jesuita Acosta, cuya obra, desde siempre, viene siendo menos estudiada y valorada en lo que se refiere a este aspecto. Las razones pueden ser varias, y no es la menos importante la diferencia de estilos entre ambos: así, en las obras de Bartolomé de Las Casas aparece una mayor agresividad y combatividad hacia la conquista y la colonización, lo que le da un carácter más espectacular y posiblemente una mayor difusión a sus escritos.



Este hecho no debe restar valor a la obra de José de Acosta, cuyos méritos indiscutibles nos han movido a dedicarle estas páginas con la esperanza de hacer una modesta aportación al estudio del que consideramos uno de los más insignes indigenistas y precursores de la etnología moderna, al dedicar un centro de atención preferente a la «historia moral de las Indias», es decir, al estudio antropológico, que se ha constituido en el más exhaustivo tratado de etnología americana del siglo XVI. Esta marcada preocupación antropológica que constituye la base de su indigenismo supone, por otra parte, una renovación con respecto al pensamiento clásico, en dos aspectos esenciales:

a) A diferencia del estilo y la intención descriptiva que había caracterizado a las obras anteriores, Acosta adopta un método comparativo, en el que se sitúan al lado las naciones americanas y las antiguas civilizaciones europeas, lo que ayuda a valorar en su justa medida a su objeto de estudio, el mundo indígena.

b) La historia escrita por Acosta no es ejemplarizante, ni se dedica a narrar grandes hechos históricos, sino que toma un estilo «pragmático» al ser concebida como una historia didáctica: su fin no es otro que ser útil a todos los pueblos, razas y naciones, puesto que todas ellas tienen un único e idéntico origen y destino.

Así, demostrando que los indios son seres humanos, primitivos, eso sí, pero seres humanos en definitiva y en el pleno sentido de la expresión, la intención didáctica de Acosta se convierte en un reconocimiento de las capacidades de los indios, que acaba expresando su auténtico indigenismo. Como él mismo dice en la *Dedicatoria* de la *Historia natural y moral de las Indias,*

> Y todo ello deseo que sirva para que con la noticia de lo que Dios Nuestro Señor repartió y depositó de sus tesoros en aquellos reinos; sean las gentes de ellos más ayudadas y favorecidas que éstas de acá, a quien su divina y alta Providencia las tiene encomendadas[2].

II. Vida de Acosta

José de Acosta nace en Medina del Campo, en el Reino de León, en 1540[3], en una familia de comerciantes de ascendencia judía; sus padres, Antonio de Acosta y Ana de Porres, tuvieron nueve hijos, tres mujeres y seis varones, de los cuales todos, excepto un varón y una mujer, fueron religiosos. Entre 1551 y 1553, es decir, siendo todavía un niño, ingresa en la Compañía de Jesús, donde ya estaban cuatro de sus hermanos mayores: Jerónimo y Santiago, que se dedicarían a la enseñanza, Cristóbal, coadjutor temporal, y Bernardino, que sería misionero en México.

[2] *Dedicatoria de la* Historia natural y moral de las Indias *a «la Serenísma Infanta doña Isabel Clara Eugenia de Austria».*

[3] *Esta fecha es mantenida por la totalidad de los autores que hemos consultado; sin embargo, en el «Prólogo» a la 6.ª edición de la* Historia natural y moral de las Indias *(publicado en Sevilla en 1792) se afirma que el año de su nacimiento fue 1539.*

El 10 de septiembre de 1552 entra en el noviciado que la Compañía tiene en Salamanca, hasta octubre, cuando regresa a Medina del Campo, haciendo allí sus primeros votos religiosos y viviendo en su pueblo natal hasta 1557. Entre 1559 y 1562 acude a la universidad de Alcalá de Henares, estudiando Teología, Sagradas Escrituras, Derecho Civil, Derecho Canónico. Ciencias Naturales e Historia. Allí destaca como escritor de ensayos literarios, teatro, etc., debatiendo públicamente temas filosóficos y ganándose el reconocimiento de los especialistas pese a su corta edad.

Sobre 1562 se ordena, y hasta 1565 vive en Roma. A su regreso a España, entre 1567 y 1569, enseña Teología en Ocaña y Plasencia, donde permanece hasta 1571, fecha de su traslado a Perú, aunque ya en 1568 había escrito al Tercer General de la Compañía, Francisco de Borja, solicitando su traslado a América.

Cuando éste le es concedido, va a Sanlúcar de Barrameda, desde donde embarca hacia el Nuevo Mundo junto a otros dos jesuitas[4], llegando a Santo Domingo el 13 de septiembre de 1571 y a Lima el 28 de abril de 1572.

Una vez allí, se dedica durante algún tiempo a la enseñanza y el púlpito, pero pronto, en 1573, recibe el encargo del padre Provincial para visitar diversas ciudades y regiones de la jurisdicción, entre las que cabe destacar Cuzco, Arequipa, Potosí y La Paz. Durante este y otros viajes que realiza, tiene la ocasión de observar sobre el terreno la naturaleza de los indios, sus costumbres y su mentalidad, reflexionando al mismo tiempo sobre los métodos misionales, que posteriormente quedarían reflejados en una de sus principales obras, *De Procuranda Indorum Salute*, y siendo testigo de acontecimientos tan importantes como la muerte en Vilcabamba de Túpac Amaru, último descendiente de la dinastía inca.

Al regresar de este viaje en octubre de 1574, Acosta es llamado por el padre provincial de la Compañía para hacerse cargo del proceso que la Inquisición está llevando a cabo al dominico Francisco de la Cruz, para el que es nombrado calificador. Durante este proceso, en septiembre de 1575 es designado rector del colegio de Lima, y en enero de 1576 provincial del Perú. Es entonces cuando convoca la Primera Congregación que se reúne en Perú (en Lima del 16 al 27 de enero y en Cuzco del 8 al 16 de octubre de 1576), donde recoge la experiencia de otros misioneros jesuitas participantes en la Congregación.

En 1578 realiza su segundo viaje por el Perú, esta vez a Potosí, Juli, Arequipa y La Paz, regresando a Lima en febrero de 1579. Comienzan entonces una serie de desacuerdos entre Acosta y los virreyes Francisco de Toledo y Martín Enríquez de Almansa, que le producen al jesuita una depresión o/tal vez problemas del corazón, por lo que en 1581 solicita regresar a España. Sin embargo, no lo hace directamente sino que pasa por México,

[4] *Sus nombres son Andrés López y Diego Martínez.*

donde llega en julio de 1586 y donde permanece un tiempo que es aprovechado por Acosta para documentarse sobre los mexicanos, como anteriormente había hecho con los habitantes del Perú, recogiendo valiosos materiales que después utilizaría en su *Historia natural y moral de las Indias.* En México conoce al padre Juan de Tovar, quien había escrito unas *Relaciones* basadas en la obra de Diego Durán *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme,* que Acosta llega a manejar y que supondrían la acusación de plagio vertida sobre él que después examinaremos con mayor detalle.

En marzo de 1587 parte para España, a donde llega en septiembre, después de una estancia de 17 años en el Nuevo Mundo. Llega a Madrid en noviembre de ese año, siendo recibido por el rey Felipe II, quien desde entonces, y como se dice en el prólogo a la sexta edición de la *Historia natural y moral de las Indias,* «le honraba con su estimación, y gustaba mucho de oírle contar, quando regresó de la América, las particularidades de la Historia de aquella Región».

Una vez en la península, ocupa el cargo de Rector del Colegio de los jesuitas en Valladolid (1592). Durante este período, acude a Roma a la Quinta Congregación General (1592-1594), y cuando regresa a España continúa con sus rectorados y ejerciendo de visitador en Aragón y Andalucía. Nombrado rector del colegio de Salamanca (1596) permanece allí, dedicándose a una actividad fundamentalmente literaria, hasta el 15 de febrero de 1600, fecha de su fallecimiento cuando contaba con sesenta años.

III. La obra de Acosta

De las varias obras impresas de José de Acosta, las dos más importantes, a las que dedicaremos nuestra atención en las páginas siguientes, son *De Procuranda Indorum Salute* (escrita en Lima en 1577 y publicada por primera vez en Salamanca en 1588) y la *Historia natural y moral de las Indias* (iniciada cuando Acosta está en América, pero terminada en 1588 en Génova y publicada en Sevilla en 1590).

A) De Procuranda Indorum Salute

La génesis de esta obra está, como ya antes se indicó, en la Congregación Provincial celebrada en Lima y Cuzco en 1576. A ella concurrió no sólo el padre Acosta en calidad de padre provincial, sino también el visitador de Perú Juan de la Plaza, y los más prestigiosos misioneros de la Compañía

de Jesús en Perú, como los padres Montoya, Portillo, Barzana, Bracamonte, Zúñiga, Luis López, Andrés López, Bartolomé Hernández y Diego Ortún, que trataron todos los problemas suscitados por el establecimiento en la región de los jesuitas, dejando claro que su finalidad principal allí era la salvación de los indios y los diversos modos que podrían adoptar para su evangelización[5]. Y son precisamente las actas de esta congregación, firmadas por el secretario Luis López, las que suministran a Acosta el esquema de *De Procuranda Indorum Salute*, el primer libro escrito por un jesuita en América y compuesto por esas mismas fechas.

Esta obra es considerada por sus estudiosos como el primer tratado de misionología escrito en América, y en ella Acosta se revela no sólo como un profundo conocedor de la realidad indígena, sino además, como teólogo, moralista y misionero, tratando todas estas cuestiones de un modo sistemático, que recoge la experiencia no sólo del propio Acosta sino también de los demás misioneros jesuitas que en aquel momento estaban en Perú, y de otras actividades misioneras por todo el mundo. Una vez terminado el libro a principios de 1577, fue enviado a Roma, siendo devuelto a España con la aprobación de su edición en 1582. Todavía entonces los censores españoles suprimieron algunas frases, especialmente las que describían con dureza los abusos y malos tratos a que los indios se veían sometidos. Este retraso en la edición hizo posible el que, desde Perú, Acosta enviara a España su tratado *De Natura Novi Orbis*, con la intención de que precediera a *De Procuranda*.

En una carta con fecha del 21 de noviembre de 1583, el general de los jesuitas P. Acquaviva aprobó la publicación de ambos tratados en un solo volumen, de manera que, a finales de 1588, pudo salir a la luz por primera vez esta obra en Salamanca, en la imprenta de Guillermo Foquel, siendo reeditada al menos tres veces en vida del autor.

De Procuranda Indorum Salute consta de seis libros: (I) La predicación del evangelio a los indios, aunque difícil, es necesaria y rica de fruto; (II) De la ida y entrada a las naciones bárbaras para predicarles la fe; (III) Del gobierno y administración de los indios en lo político y civil; (IV) Cuáles deben ser los ministros del evangelio que predican la fe y de qué medios podrán ayudarse; (V) De la doctrina cristiana y enseñanza de los indios en la fe y mandamientos; (VI) De la administración de los sacramentos a los indios.

En síntesis, y como después se verá con más detalle, de esta obra puede decirse, como señala Alcina Franch[6], que «muchos de los temas tratados por Acosta en este libro podrían ser calificados hoy como aspectos del indigenismo español de la época, y en este sentido (...) los planteamientos de

[5] *Para más información en lo referente a esta Congregación puede consultarse la obra de Francisco Mateos: «Primeros pasos en la evangelización de los indios (1568-76)», en* Missionalia Hispánica, *tomo IV, Madrid, 1946, págs. 5-64.*

[6] *Alcina Franch, J.: «Introducción» a la* Historia natural y moral de las Indias, *Madrid, Historia 16, 1987, pág. 23.*



nuestro autor se refieren a problemas que tienen validez y resonancias que llegan hasta nuestros días».

B) La Historia natural y moral de las Indias

La *Historia* es quizá la obra que mejor explicita el pensamiento de Acosta. En ella, su autor se adelanta a su época, influyendo decisivamente en el pensamiento contemporáneo y posterior, tanto en los aspectos científicos como en los antropológicos. Respecto a estos últimos, los que más nos interesan en nuestro estudio, cabe decir que constituyen «la descripción del mundo indio más completa y meditada que existía entonces»[7], puesto que hasta ese momento no se había escrito ningún tratado sobre las costumbres del indio americano. Su admiración por la naturaleza americana, su interés por las culturas indígenas y su valoración positiva de éstas revelan la intención didáctica y universalista a que hacíamos referencia en la introducción de este trabajo; porque uno de los objetivos de esta obra es precisamente el de, a través de la historia del mundo indio, dar alguna luz al proceso histórico mismo de la especie humana, de cuya unidad es defensor Acosta.

Ésta es la principal y más novedosa aportación de la *Historia:* el hecho de consignar las novedades que ofrece el mundo indio respecto del europeo, lo que hasta entonces solamente había sido hecho para calificarlo de aberrante, en un intento por comprender este mundo en sus propios términos, en su singularidad cultural, que es lo que le da su valor intrínseco, y lo que sitúa a Acosta en uno de los lugares de honor del indigenismo americano y como precursor de los derechos humanos.

La *Historia natural y moral de las Indias* se divide en siete libros, de los cuales los dos primeros fueron escritos originariamente en latín, aunque serían traducidos posteriormente al castellano, idioma en que se redactaron los libros restantes. Los cuatro primeros tratan del Mundo natural, mientras que los tres últimos dedican su atención a la historia moral.

En definitiva, y como expresa Alcina Franch, la *Historia* «es verdaderamente un libro capital para la comprensión e ideación de América desde Europa, obra de un racionalismo prematuro, que abrió cauces nuevos a la lógica y a la explicación de los fenómenos nuevos que ofrecía el recién descubierto continente, con puntos de vista igualmente novedosos y certeros, lo que contribuiría, en definitiva, al perfilamiento y avance de la ciencia moderna, pese a los resabios añejos, que aún perduran en las páginas de este libro admirable»[8].

[7] *Padgen, A.:* La caída del hombre natural, *Madrid, Alianza, 1988, pág. 206.*

[8] *Alcina Franch: «Introducción» a la* Historia natural y moral de las Indias, op. cit., *pág. 7.*



IV. Sobre el supuesto plagio de Acosta

Como puede verse a través de las páginas precedentes y como se verá en las que siguen, la obra de Acosta ha merecido a su autor un reconocimiento constante en las épocas contemporáneas y posteriores, hasta el punto de que el padre Feijóo lo ha llegado a denominar el Plinio del Nuevo Mundo. No obstante, la *Historia natural y moral de las Indias* ha recibido también acusaciones de plagio, fundamentalmente por parte de autores mexicanos como de León, según analiza O'Gorman en el apéndice de su «Introducción» a esta obra.

En efecto, Acosta, en la redacción del libro séptimo de su *Historia,* utilizó la *Segunda Relación* del padre Juan de Tovar, escrita sobre la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* del mestizo Diego Durán. Cotejando ambas *Historias,* puede realmente evidenciarse la utilización por parte de Acosta de la obra de Durán. Realizando comparaciones, hemos podido establecer un paralelismo entre el libro séptimo de la *Historia natural y moral de las Indias* y el tomo II de la *Historia de las Indias de Nueva España...,* entre otros, en los siguientes puntos:

- libro séptimo, cap. V de Acosta / tomo II, cap. IV de Durán;
- libro séptimo, cap. X de Acosta / tomo II, cap. VII de Durán;
- libro séptimo, cap. XII de Acosta / tomo II, cap. VIII de Durán.

Comparemos, a modo de ejemplo, uno de los párrafos en los que hemos hallado mayores similitudes; en el capítulo VIII de la obra de Durán dice, refiriéndose a la elección del rey mexicano Itzcoatl:

> Puesto, pues, delante de todos el retórico orador, empezó su oración: «Fáltaos ha, mexicanos, la lumbre de vuestros ojos, aunque no la del corazón. Porque, aunque os faltó el que era vuestro guía y luz de esta república mexicana, quedó la del corazón, para considerar que, si mataron a uno, que quedaron muchos que puedan suplir la falta que aquel nos hace. No se feneció aquí la nobleza de México, ni se aniquiló la sangre real. Volved los ojos, mirad en derredor, y veréis la nobleza de México, puesta en orden. No uno, ni dos, sino muchos y muy excelentes príncipes, hijos de Acamapichtli, nuestro verdadero rey y señor. Escoged: este quiero, esotro no quiero. Si perdísteis padre, aquí hallaréis padre y madre. Haced cuenta, oh mexicanos, que por breve tiempo se eclipsó el sol, y que se oscureció la tierra y que luego tornó su luz a la tierra. Si se oscureció México con la muerte de vuestro rey, salga luego el sol: elegid otro rey. Mirad a quién echáis los ojos y de quién piensa vuestro corazón y a quién apetece, que ése es el que elige vuestro dios Huitzilopochtli»[9].

Refiriéndose al mismo episodio, Acosta dice:

> Quando estuvieron juntos todos los que se habían de hallar á la eleccion, levantóse un viejo, tenido por gran Orador, y según refieren las historias, habló en esta manera: Fáltaos ¡ó Mexicanos! la lumbre de vuestros ojos, mas no la del corazon, porque dado que habeis perdido al que era luz y guía en esta República Mexicana, quedó la del corazon para considerar, que si mataron á uno, quedaron otros que podrán suplir

[9] *Durán, D.:* Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme. *(1581) México, Porrúa, 1984, 2 vol. Tomo II, cap. VIII, pág. 73 de esta edición.*



muy aventajadamente la falta que aquel nos hace. No feneció aquí la nobleza de México, ni se acabó la sangre Real. Volved los ojos, y mirad al derredor, y veréis en torno de vosotros la nobleza Mexicana puesta en órden, no uno, ni dos, sino muchos y muy excelentes Príncipes, hijos del Rey Acamapich, nuestro verdadero y legítimo Señor. Aquí podréis escoger á vuestra voluntad diciendo: éste quiero, y esotro no quiero, que si perdisteis padre, aquí hallaréis padre y madre. Haced cuenta ¡ó Mexicanos! que por breve tiempo se eclipso el Sol, y se obscureció la tierra, y que luego volvió la luz á ella. Si se obscureció México con la muerte de vuestro Rey, salga luego el Sol, elegid otro Rey, mirad á quien, adonde echáis los ojos, y quien se inclina vuestro corazón, que ese es el que elige vuestro dios Uitzilopúztli[10].

Como puede comprobarse, los fragmentos seleccionados de ambos autores son casi idénticos, por lo que puede pensarse que realmente Acosta tomó algo más que datos de la obra de Durán, acabada de imprimir en 1581. Sin embargo, cabe decir en su descargo que semejante hecho no era en la época en que ocurrió tan grave como han querido juzgarlo los historiógrafos del siglo XIX.

Dejando al margen esta acusación, que desde el punto de vista que nos ocupa en este estudio pudiera considerarse anecdótica, la obra de Acosta, tomada, como aquí se hace, en su intencionalidad, no pierde valor ni originalidad, puesto que el plagio se produce en la narración de los acontecimientos que tuvieron lugar en la historia mexicana, y ni la metodología utilizada por Acosta, ni el fin que su obra pretende, se ven afectados por ello.

V. Tipología de los bárbaros en José de Acosta

Para analizar la filosofía de Acosta ha de tratarse en primer lugar de la significación que éste da al término «bárbaro», sin lo cual no podrá comprenderse todo el análisis posterior. Y este concepto sólo puede desarrollarse a partir de su idea de la unidad original de la especie humana, y por ello de la capacidad racional de todos los seres humanos, incluidos los indios americanos.

Para ello, la primera cuestión que ha de responder nuestro autor es la del origen de los habitantes del Nuevo Mundo. Para hacerlo, empieza criticando las teorías clásicas que afirmaban, siguiendo a Platón, que los hombres habían llegado al continente americano a través de la Atlántida, descalificando lo que él denomina una enorme fábula:

Yo, por decir verdad, no tengo tanta reverencia á Platón, por más que le llamen divino, ni aun se me hace muy difícil de creer, que pudo contar todo aquel cuento de la Isla Atlántida por verdadera historia, y pudo ser con todo eso muy fina fábula (...). Sea como quisieren, haya escrito Platón por historia, ó haya escrito por alegoría, lo que para mí es llano, es, que todo quanto trata de aquella Isla, comenzando en el diálogo Timéo, y prosiguiendo en el diálogo Cricia, no se puede contar en veras, sino es á muchachos y viejas[11].

[10] *Acosta:* Historia natural y moral de las Indias. *Ed. facsímil de la sexta edición. Sevilla, Hispano-Americana de Publicaciones, S.A., 1986. Vol. II, libro séptimo, cap. XII, págs. 175-176 de esta edición.*

[11] *Acosta:* Historia natural y moral de las Indias, *libro I, cap. XXII.*



Lo mismo ocurre con la opinión de muchos de que los indios provienen del linaje de los judíos: en contra de la profecía de Esdras, Acosta opina que hay muchas más cosas que diferencian a los indios de los judíos que las que los asimilan[12].

Por lo tanto, los indios sólo pudieron llegar a América o por tierra o por mar, y en este último caso, pudo ser intencionada o casualmente. Para responder a esta cuestión optando por una de estas tres posibilidades, Acosta se propone seguir «el hilo de la razón, aunque sea delgado». La lectura de diversos capítulos del libro I de su *Historia* habla por sí sola:

> Dexando, pues, pláticas de burlas, examinemos por sí cada uno de los tres modos que propusimos: quizá sea de provecho y de gusto esta pesquisa[13].

La primera hipótesis, de la navegación intencionada, la descarta así:

> Mas diciendo verdad, yo estoy de muy diferente opinión, y no me puedo persuadir que hayan venido los primeros Indios á este Nuevo Mundo por navegación ordenada y hecha de propósito, ni aun quiero conceder que los Antiguos hayan alcanzado la destreza de navegar, con que hoy día los hombres pasan el mar Océano, de qualquiera parte á qualquiera otra que se les antoja, lo qual hacen con increíble presteza y certeza, pues de cosa tan grande y tan notable no hallo rastros en toda la antigüedad. El uso de la piedra imán, y del aguja de marear, ni la hallo yo en los Antiguos, ni aun creo que tuvieran noticia de él: y quitado el conocimiento del aguja de marear, bien se ve que es imposible pasar el Océano. Los que algo entienden de mar, entienden bien lo que digo[14].

La segunda hipótesis del origen del indio americano es la de la llegada al continente de modo casual o inintencionado a causa de alguna tormenta o algún fenómeno similar. Tras dar visos de verosimilitud a esta teoría durante todo el capítulo XIX, la refuta en el XX del siguiente modo:

> Concluyo, pues, con decir, que es bien probable de pensar, que los primeros aportaron á Indias por naufragio y tempestad de mar. Mas ofrécese aquí una dificultad, que me da mucho en quéentender, y es, que ya que demos, que hayan venido hombres por mar á tierras tan remotas, y que de ellos se han multiplicado las naciones que vemos; pero de bestias y animales, que cría el nuevo orbe, muchas y grandes, no sé cómo nos demos maña á embarcarlas, y llevarlas por mar á las Indias. La razón porque nos hallamos forzados á decir, que los hombres de las Indias fueron de Europa ó de Asia, es, por no contradecir á la sagrada Escritura, que claramente enseña, que todos los hombres descienden de Adán, y así no podemos dar otro origen á los hombres de Indias. Pues la misma divina Escritura también nos dice, que todas las bestias y animales de la tierra perecieron, sino las que se reservaron para propagación de su género, en el arca de Noé. Así también es fuerza reducir la propagación de todos los animales dichos á los que salieron del arca en los montes de Ararát, donde ella hizo pie: de manera, que como para los hombres, así también para las bestias nos es necesidad buscar camino, por donde hayan pasado del viejo mundo al nuevo[15].

La tercera hipótesis, la del paso por tierra, es más factible según Acosta para explicar el origen del indio americano:

[12] Ibídem, *cap. XXIII.*

[13] Ibídem, *libro I, cap. XVI.*

[14] Ibídem, *libro I, cap. XVI.*

[15] Ibídem, *libro I, cap. XX.*



Siendo así todo lo dicho, ¿por dónde abriremos camino para pasar fieras y páxaros á las Indias? ¿de qué manera pudieron ir del un mundo al otro? Este discurso que he dicho, es para mí una gran congetura para pensar que el nuevo orbe, que llamamos Indias, no está del todo diviso y apartado del otro orbe. Y por decir mi opinión, tengo para mí días há que la una tierra y la otra en alguna parte se juntan, y continúan, ó á lo menos se avecinan y allegan mucho. Hasta ahora á lo menos no hay certidumbre de lo contrario (...)

Si esto es verdad, como en efecto me lo parece, fácil respuesta tiene la duda tan difícil, que habíamos propuesto: cómo pasaron á las Indias los primeros pobladores de ellas, porque se ha de decir, que pasaron, no tanto navegando por mar, como caminando por tierra: y ese camino lo hicieron, muy sin pensar, mudando sitios y tierras su poco á poco; y unos poblando las ya halladas, otros buscando otras de nuevo, vinieron por discurso de tiempo á henchir las tierras de Indias de tantas naciones, y gentes, y lenguas [16].

De este modo, la modernidad, el racionalismo y el rigor lógico de Acosta le hacen anticiparse a la teoría comúnmente aceptada en la actualidad del paso desde Asia por el estrecho de Bering, mucho antes de conocerse el Pacífico Norte y el propio Estrecho.

Una vez resuelto el problema del origen del indio americano, Acosta ha sentado las bases para demostrar, como ya se apuntó, su teoría de la unidad del género humano. El siguiente paso de su obra es realizar una estructuración de sus ideas sobre la disposición psicológica de los indios, en un esquema evolucionista que tiene en cuenta la diversidad de estadios en que se hallan los pueblos americanos. Porque, como escribe en el «Proemio» de *De Procuranda Indorum Salute,*

Son muy varias las naciones en que están divididos, y muy diferentes entre sí, tanto en el clima, habitación y vestidos, como en el ingenio y las costumbres (...). Es un error vulgar tomar las Indias por un campo o aldea, y como todas se llaman con un nombre, así creer que son también de una condición [17].

Teniendo en cuenta, por tanto, esta diversidad de pueblos americanos, Acosta nos ofrece dos tipologías de los indios, presentadas, respectivamente, en la *Historia* y en *De Procuranda.* Seguiremos en nuestra exposición este orden para mejor presentar el hilo argumental del pensamiento del autor, aun cuando la cronología de estas obras haya sido inversa.

• En la *Historia natural y moral de las Indias,* la jerarquía de barbarie se establece según la organización sociopolítica de los bárbaros, elaborando una escala que va desde la mayor complejidad hasta la ausencia de todo tipo de organización:

Para lo qual es de saber, que se han hallado tres géneros de gobierno y vida en los Indios. El primero y principal y mejor, ha sido de Reyno ó Monarquía, con fué el de los Incas y el de Motezuma, aunque éstos eran en mucha parte tiránicos. El segundo es de behetrías ó comunidades, donde se gobiernan por consejo de muchos, y son como concejos. Estos en tiempo de guerra eligen un Capitán, á quien toda una nacion ó Provincia obedece. En tiempo de paz cada pueblo ó congregación se rige

[16] Ibídem, *libro I, cap. XX.*

[17] *Acosta:* De Procuranda Indorum Salute. *Edic. y traducción de Francisco Mateos:* Obras del P. José de Acosta. *Biblioteca de Autores Españoles, 73. Madrid, 1954, págs. 390-391 de esta edición.*

por sí, y tiene algunos principalejos, á quien respeta el vulgo; y quando mucho, juntanse algunos de estos en negocios que les parecen de importancia á ver lo que les conviene. El tercer género de gobierno es totalmente bárbaro, y son Indios sin ley, ni Rey, ni asiento, sino que andan á manadas como fieras y salvages. Quanto yo he podido comprehender, los primeros moradores de estas Indias fueron de este género, como lo son hoy día gran parte de los Brasiles y los Chiriguánas, Chunchos, Iscaycingas y Pilxozones, y la mayor parte de los Floridos, y en la Nueva España todos los Chichimecos. De este género, por industria hizo el otro gobierno de comunidades y behetrías, donde hay alguna mas órden y asiento, como son hoy día los de Aráuco y Tucapél en Chile, y lo eran en el Nuevo Reyno de Granada los Moscas, y en la Nueva España algunos Otomítes; y en todos los tales se halla menos fiereza, y más razón. De este género, por la valentía y saber de algunos excelentes hombres, resultó el otro gobierno más poderoso y próvido de Reyno y Monarquía, que hallamos en México y en el Perú, porque los Incas sujetaron toda aquella tierra, y pusieron sus leyes y gobierno[18].

La última parte de este texto merece nuestra atención, ya que es reveladora del esquema evolucionista de Acosta: el primer estadio de la humanidad, el más primitivo, fue desarrollándose hasta alcanzar el segundo nivel y de éste, a través «de la valentía y saber de algunos excelentes hombres», pudo alcanzarse el estadio superior de barbarie.

Sin embargo, Acosta sostiene que la complejidad en el lenguaje, su capacidad de abstracción, etc., posibilitan una mayor y más perfecta estructuración del entorno que rodea al ser humano, favoreciendo de este modo su evolución, desde las formas más primitivas hasta las más desarrolladas. El autor, consciente de la gran diversidad de lenguas que hay en América (llega a llamar al Nuevo Mundo «selva de idiomas»[19]), las considera no obstante léxicamente pobres y, sobre todo, incapaces de expresarse de forma escrita; la escritura es para él un hito crucial entre el mundo bárbaro y el mundo civilizado, que posibilita cualquier logro cultural. Por lo tanto, la tipología establecida por él en *De Procuranda Indorum Salute* analiza los grados de analfabetismo de los pueblos indios, ciñéndose en su descripción a los peruanos, considerando que aquellos que ya están cerca del alfabeto escrito, como los incas, o los aztecas en la Nueva España, constituyen una especie superior de bárbaros.

Siendo, pues, muchas las provincias, naciones y cualidades de estas gentes, sin embargo me ha parecido, después de una larga y diligente consideración, que pueden reducirse a tres clases o categorías, entre sí muy diversas, y en las que pueden comprenderse todas las naciones bárbaras. La primera es la de aquellos que no se apartan demasiado de la recta razón y del uso común del género humano; y a ella pertenecen los que tienen república estable, leyes públicas, ciudades fortificadas, magistrados obedecidos y lo que más importa, uso y conocimiento de las letras, porque dondequiera que hay libros y monumentos escritos, la gente es más humana y política[20] (...).

En la segunda clase incluyo los bárbaros, que aunque no llegaron a alcanzar el uso de la escritura, ni los conocimientos filosóficos o civiles, sin embargo tienen su república y magistrados ciertos, y asientos o poblaciones estables, donde guardan manera de policía, y orden de ejércitos y capitanes, y finalmente alguna forma solemne

[18] *Acosta:* Historia natural y moral de las Indias, *libro sexto, cap. XIX.*

[19] *Acosta:* De Procuranda, *libro cuarto, cap. VIII.*

[20] *A esta clase pertenecen, según Acosta, los chinos y los japoneses, que, pese a tener formas culturales distintas de las europeas, cuentan con sistemas de escritura que ha permitido a su civilización alcanzar un alto grado de desarrollo, aunque su barbarie se mantenga por el paganismo que poseen.*



de culto religioso. De este género eran nuestros mexicanos y peruanos, cuyos imperios y república, leyes e instituciones son verdaderamente dignos de admiración. Y en cuanto a la escritura, suplieron su falta con tanto ingenio y habilidad, que conservan la memoria de sus historias, leyes, vidas y, lo que es más, el cómputo de los tiempos, y las cuentas y números, con unos signos y monumentos inventados por ellos, a los que llaman quipos, con los que no van en zaga a los nuestros con las escrituras (...)

Sin embargo, descaecen mucho de la recta razón y del modo civil de los demás hombres. Ocupan esta clase de bárbaros grande extensión, porque primeramente forman imperios, como fué el de los Ingas, y después otros reinos y principados menores, como son comúnmente los de los caciques; y tienen públicos magistrados creados por la república, como son los del Araúco, Tucapel y los demás del reino de Chile. Todos tienen de común vivir en pueblos y aldeas, y no vagando al modo de fieras, y están sometidos a una cabeza y juez determinado que los mantiene en justicia (...)

Finalmente, a la tercera clase de bárbaros no es fácil decir las muchas gentes y naciones del Nuevo Mundo que pertenecen. En ella entran los salvajes semejantes a fieras, que apenas tienen sentimiento humano; sin ley, ni rey, sin pactos, sin magistrados ni república, que mudan la habitación, o si la tienen fija, más se asemeja a cueva de fieras o cercas de animales. Tales son primeramente los que los nuestros llaman Caribes, siempre sedientos de sangre, crueles con los extraños, que devoran carne humana, andan desnudos o cubren apenas sus vergüenzas. De este género de bárbaros trató Aristóteles cuando dijo que podían ser cazados como bestias y domados por la fuerza. Y en el Nuevo Mundo hay de ellos infinitas manadas: así son los Chunchos, los Chiriguanos, los Mojos, los Yscaycingas, que hemos conocido por vivir próximos a nuestras fronteras; así también la mayor parte de los del Brasil y la casi totalidad de las parcialidades de la Florida. Pertenecen también a esta clase otros bárbaros, que, aunque no son sanguinarios como tigres o panteras, sin embargo se diferencian poco de los animales: andan también desnudos, son tímidos y están entregados a los más vergonzosos delitos de lujuria y sodomía. Tales se dicen ser los que los nuestros llaman Moscas en el Nuevo Reino, los de la campiña de Cartagena y toda su costa, los que habitan en las costas del río Paraguay y los que pueblan las dilatadísimas regiones comprendidas entre los dos mares del Norte y del Sur todavía poco exploradas (...)

A la misma clase se reduce, finalmente, otros bárbaros mansos, de muy corto entendimiento, aunque parecen superar algo a los anteriores, y tienen alguna sombra de república, pero son sus leyes e instituciones pueriles y como de burlas. Tales se refiere que son innumerables que pueblan las islas de Salomón y el continente próximo. A todos éstos que apenas son hombres, o son hombres á medias, conviene enseñarles que aprendan a ser hombres e instruirles como a niños[21].

Fijémonos en el último párrafo del fragmento que acabamos de reproducir: según Acosta, los siervos por naturaleza de los que hablaba Aristóteles en su *Política* y que humanistas como Sepúlveda habían querido ver personificados en el indio, no existen, sino que su comportamiento servil es, para él, consecuencia del hábito; así pues, según nuestro autor, una adecuada educación moral es la condición que se necesita para elevar la categoría de los «bárbaros» a la de «civilizados»; no se nace bárbaro, sino que la barbarie se aprende, es producto del ambiente. Si los indios son, en su comportamiento y en sus disposiciones psicológicas, similares a los niños, es porque el mundo cultural americano es nuevo comparado con el europeo, y por consiguiente, infantil, pero no «otro», distinto del resto de la especie humana no americana.

21 *Acosta:* De Procuranda Indorum Salute. «*Proemio*».



En definitiva, todos los bárbaros pueden, para Acosta como para Las Casas, ser asimilados en una única categoría: la del no-cristianismo. Sin embargo, y como ya quedó dicho arriba, esto no es producto de la naturaleza sino del ambiente: a través de la cristianización, los indios podrán evolucionar hasta formas culturales, religiosas y sociales avanzadas, convirtiéndose, a través de un proceso histórico, en seres civilizados. Esta forma de anticipación del relativismo histórico permite a Acosta, ya no sólo marcar por primera vez la diversidad indígena americana, sino, sobre todo, establecer una conexión entre los distintos pueblos del mundo, creando, al decir de Padgen, «un sistema de etnología universal» basado en una narración de la historia universal[22].

Y como sigue diciendo más adelante este autor, «desde luego, la dinámica del cambio se encuentra en la condición teleológica del hombre (...) [Acosta] veía la evolución cultural de los pueblos de América como un progreso constante aunque irregular hacia la llegada de los españoles»[23], y con ellos de la civilización y el cristianismo.

La diferencia en los ritmos de paso por los estadios históricos que tienen los distintos pueblos se debe a su origen, que como ya se dijo, en el caso de los indios fue por tierra; su posterior asentamiento con respecto a los asiáticos o los europeos condiciona su grado de civilización: el estado nómada la impide, mientras que el sedentario la favorece. El hecho de que los indios americanos, debido a las distancias que tuvieron que recorrer, fueran nómadas durante mucho más tiempo que otras razas —algunos incluso lo seguían siendo en la época en que él escribía su obra— justifica su atraso respecto al resto de la humanidad. Su atraso, pero no su exclusión de la categoría humana, porque en opinión de Acosta, los indios son seres humanos en toda la plenitud de la categoría.

VI. El indigenismo de Acosta

El estudio etnológico y evolucionista realizado por Acosta, que acabamos de analizar, le lleva inevitablemente al indigenismo. En su obra no se advierte la exaltación que puede verse en los escritos de Bartolomé de Las Casas, y quizá por ello, su postura haya sido menos llamativa que la del dominico, pero no menos valiosa, ya que, en lugar del tono acusador de aquél, Acosta utiliza el recurso del razonamiento y la evidencia, que dan a sus argumentos una mayor fundamentación, además de más actualidad a los ojos de la investigación de finales del siglo XX.

En el prólogo a los libros quinto, sexto y séptimo de la *Historia*, los dedicados precisamente a la historia moral, Acosta pone de manifiesto que su

[22] *Padgen*, op. cit., *pág. 254.*

[23] Ibídem, *pág. 255.*



intención al escribirla no es otra que la de mostrar las costumbres de los pueblos indios, admirables en muchos más aspectos de los que sus lectores europeos pudieran imaginar; y ante la extrañeza que les pudieran producir algunas de sus costumbres, les recuerda que los mismos calificativos habían sido hechos hacia las culturas griega y romana, base de nuestra civilización. Se trata de demostrar que los indígenas americanos no carecen de la capacidad de aprender todo lo que les falta de la cultura y la religión de los conquistadores, igualándose de este modo a ellos. Dicho en sus propias palabras,

Habiendo tratado lo que á la historia natural de Indias pertenece, en lo que resta se tratará de la historia moral, esto es, de las costumbres y hechos de los Indios. Porque después del cielo, temple, sitio y qualidades del nuevo orbe, y de los elementos y mixtos, quiero decir de sus metales, plantas y animales, de que en los quatro libros precedentes se ha dicho lo que se ha ofrecido, la razón dicta seguirse el tratar de los hombres, que habitan el nuevo orbe. Así que en los libros siguientes se dirá de ellos, lo que pareciere digno de relación; y porque el intento de esta historia no es sólo dar noticia de lo que en Indias pasa, sino enderezar esa historia al fruto que se puede sacar del conocimiento de tales cosas, que es ayudar aquellas gentes para su salvación, y glorificar al Criador y Redentor, que los sacó de las tinieblas obscurísimas de su infidelidad, y les comunicó la admirable lumbre de su Evangelio (...). No es de mi propósito escribir ahora lo que los Españoles hicieron en aquellas partes, que de eso hay hartos libros escritos: ni tampoco lo que los siervos del señor han trabajado y fructificado, porque eso requiere otra nueva diligencia: sólo me contentaré, con poner esta historia ó relación á las puertas del Evangelio, pues toda ella va encaminada á servir de noticia en lo natural y moral de Indias, para que lo espiritual y christiano se plante y acreciente, como está largamente explicado en los libros que escribimos: *De procuranda Indorum Salute.* Si alguno se maravilláre de algunos ritos y costumbres de los Indios, y los despreciáre por insipientes y necio, ó los detestaré por inhumanos y diabólicos, mire que en los Griegos y Romanos que mandaron el mundo, se hallan ó los mismos, ó otros semejantes, y á veces peores, como podrá entender fácilmente no sólo de nuestros Autores, Eusebio Cesariense, Clemente Alexandrino, Teodoreto Cirense, sino también de los mismos suyos, como son Plinio, Dionisio Halicarnaseo y Plutarco. Porque siendo el maestro de toda infidelidad el príncipe de las tinieblas, no es cosa nueva hallar en los infieles, crueldades, inmundicias, disparates y locuras propias de tal enseñanza y escuela[24].

En su estudio, por lo tanto, Acosta describe las costumbres de los indios americanos demostrando sus valores y sus capacidades, criticando incluso los métodos colonizadores de los españoles, con lo que su postura indigenista alcanza proyecciones políticas poco usuales en la época en que fueron escritas.

QUE ES FALSA LA OPINIÓN DE LOS QUE TIENEN A LOS INDIOS POR HOMBRES FALTOS DE ENTENDIMIENTO

Habiendo tratado lo que toca á la religión que usaban los indios, pretendo en este libro escribir de sus costumbres, policía y gobierno, para dos fines: el uno deshacer la falsa opinión, que comúnmente se tiene de ellos, como de gente bruta y bestial, y sin entendimiento, ó tan corto, que apenas merece ese nombre: del qual engaño se sigue hacerles muchos y muy notables agravios, sirviéndose de ellos poco menos

[24] *Acosta:* Historia natural y moral de las Indias, *prólogo a la historia moral.*



que de animales, y despreciando qualquier género de respeto que se les tenga. Que es tan vulgar y tan pernicioso engaño, como saben bien los que con algún zelo y consideración han andado entre ellos, y visto y sabido sus secretos y avisos, y juntamente el poco caso que de todos ellos hacen los que piensan que saben mucho, que son de ordinario los más necios, y más confiados de sí. Esta tan perjudicial opinión no veo medio con que pueda mejor deshacerse, que con dar á entender el órden y modo de proceder que estos tenían quando vivían en su ley, en la qual, aunque tenían muchas cosas de bárbaros y sin fundamento; pero había también otras muchas dignas de admiración, por las quales se dexa bien comprehender, que tienen natural capacidad para ser bien enseñados, y aun en gran parte hacen ventaja á muchas de nuestras Repúblicas. Y no es de maravillar, que se mezclasen yerros graves, pues en los más estirados de los legisladores y Filósofos se hallan, aunque entren Licurgo y Platón en ellos. Y en las más sabias Repúblicas, como fueron la Romana y la Atheniense, vemos ignorancias dignas de risa, que cierto, si las Repúblicas de los Mexicanos, y de los Incas se refirieran en tiempos de Romanos ó Griegos, fueran sus leyes y gobierno estimado. Mas como sin saber nada de esto, entramos por la espada, sin oirles, ni entenderles, no nos parece que merecen reputación las cosas de los Indios, sino como de caza habida en el monte, y traída para nuestro servicio y antojo. Los hombres mas curiosos y sabios que han penetrado y alcanzado sus secretos, su estilo y gobierno antiguo, muy de otra suerte lo juzgan, maravillándose que hubiese tanto órden y razon entre ellos (...)

El otro fin que puede conseguirse con la noticia de las leyes, costumbres y policia de los Indios, es ayudarlos y regirlos por ellas mismas, pues en lo que contradicen á la ley de Christo y de su santa Iglesia, deben ser gobernados conforme á sus fueros, que son como sus leyes municipales. Por cuya ignorancia se han cometido yerros de no poca importancia, no sabiendo los que juzgan, ni los que rigen, por donde han de juzgar y regir sus súbditos. Que ademas de ser agravio y sinrazón que se les hace, es en gran daño por tenerlos aborrecidos como á hombres que en todo, así en lo bueno como en lo malo, les somos y hemos sido siempre contrarios[25].

Como puede verse, el respeto que a Acosta le merecen las culturas indias le hacen criticar la conquista y la colonización españolas hasta el punto de considerar el valor de las costumbres indias en sí mismas, afirmando que han de ser mantenidas en lo posible, siempre que no contradigan los mandamientos cristianos. Este mismo tono puede verse también en *De Procuranda*, refiriéndose, respectivamente, a los modos de conquista y de colonización empleados por los españoles.

En cuanto al primero de estos aspectos, la conquista, puede bastar para mostrarlo, sin entrar en el contenido de los capítulos del Libro segundo, con reproducir sus encabezamientos. Acosta, que había estudiado en la Universidad de Alcalá, conocía las teorías de Vitoria y de la Escuela de Salamanca, llevadas allí por los discípulos de éste, Cano y Mancio. Así, el cuarto título alegado en el derecho medieval para justificar la guerra contra los bárbaros se refería a que la negativa de éstos a recibir la fe, aun cuando han sido llamados a ella, es motivo legítimo para ocupar sus tierras. El libro segundo, capítulo II de *De Procuranda,* refutando este título clásico, lleva por encabezado la siguiente afirmación: «No es lícito hacer la guerra a los bárbaros por causa de la infidelidad, aunque sea pertinaz». El quinto

[25] *Acosta:* Historia natural y moral de las Indias, *libro sexto, capítulo I.*



título clásico, quizás uno de los más alegados por los juristas medievales, se basa en los pecados cometidos por los indios, tales como sacrificios humanos, crímenes contra natura, antropofagia, embriaguez, etc., que, según sus defensores, justifican la guerra contra estos pueblos, del mismo modo que Dios había castigado a Sodoma. Frente a él, el capítulo III del segundo libro de *De Procuranda* lleva como cabecera «Algunos han creído que por causa de crímenes contra la naturaleza es lícito a los nuestros hacer la guerra a los bárbaros», y el capítulo siguiente se dedica a refutar la teoría anterior.

De este modo, Acosta se suma a Vitoria, De Soto y los juristas de la escuela de Salamanca en sus críticas a los títulos clásicos y su necesidad de sustitución por otros nuevos que inaugurarían los modernos derechos internacional y de gentes[26]. En el capítulo XIII de *De Procuranda*, Acosta establece los principios del derecho de gentes para justificar la presencia española en el Nuevo Mundo: por una parte, el derecho a la comunicación humana (primero de los títulos expuestos por Francisco de Vitoria en sus *Relecciones*[27]) y el derecho a propagar la fe cristiana en las provincias del Nuevo Mundo (título segundo de las *Relecciones*). Con el único que no parece estar de acuerdo Acosta es con el quinto título de los formulados por Vitoria, al manifestar que salvar o defender inocentes en la tiranía de sus príncipes y jefes tampoco es motivo de guerra justa, como expresa en el capítulo VI del segundo libro de *De Procuranda*.

La única causa para la guerra justa queda expresada en el capítulo XV:

> Cuando los bárbaros, como muchas veces sucede, sin ser provocados con injurias, antes tratados con humanidad y haciéndoles beneficios, siguen haciendo daño a los nuestros, o quebrantando los pactos procuran nuestro mal, pretenden echar por tierra las fortalezas, devastan los campos, destruyen los frutos, intentan poner fuego a las naves, roban con engaño las comidas o se niegan a darlas, o meditan cualquier otra injuria, es lícito a los nuestros defenderse y mirar por sí, pudiendo además resarcirse de los daños recibidos y vengar la afrenta, y, si fuere preciso, usar de energía y seguir su derecho con la fuerza de las armas[28].

Respecto a los métodos de colonización usados por los españoles, son también duramente criticados por los españoles en *De Procuranda:* sin negar, como era aceptado en la época, que los indios que reciben la fe deben estar bajo la jurisdicción de los españoles (libro tercero, capítulo II) como había decretado Alejandro VI en sus bulas de donación, su autor mantiene que las personas elegidas para gobernar el Nuevo Mundo han de ser las mejores,

> porque como es el que gobierna la ciudad, así son sus habitantes, y como es el juez, así son sus ministros (...)
>
> En toda república debe tener el príncipe sumo cuidado en designar para magistrados y ministros a los mejores; mas en la gobernación de este Nuevo Mundo, en las entradas a las naciones de Indios para traerlas a la fe y mantenerlas en ella, quien conozca un poco las cosas de por acá no dudaría que ha de ser ese cuidado no ya el primero y el mayor, sino completamente extraordinario y singular. Porque de los

[26] *He tratado con más detalle de los Títulos Justos de la conquista en* La utopía de América, *Barcelona, Anthropos, 1992, págs. 127-137.*

[27] *Véase Francisco de Vitoria:* Relecciones sobre los Indios y el Derecho de Guerra, *Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.*

[28] *Acosta:* De Procuranda Indorum Salute, *libro segundo, capítulo XIII.*

regidores y gobernantes, de los capitanes, de los jueces y demás ministros reales, como de la fuente de las aguas, ha de manar todo el mal y todo el bien, y, en una palabra, ellos lo son todo en estas Indias[29].

Y esto es así porque, aunque la intención de los monarcas y legisladores al organizar administrativamente las nuevas provincias es buena —de esto no le cabe duda a Acosta— la lejanía de la colonia con respecto a la metrópoli hace que las acciones llevadas a cabo escapen muchas veces al control de los monarcas y dé lugar a todo tipo de abusos por parte de determinadas personas sin escrúpulos:

Estando estas tierras remotísimas y tan apartadas de las cabezas supremas de la república, tanto de la real como de la pontificia, ofrecen ancho campo a la licencia y apetito de justicias y magistrados, y a que crean que les es lícito hacer cuanto les venga en talante[30].

En síntesis, el indigenismo de Acosta no se opone a que las Indias estén regidas por gobernantes españoles, ni a que éstos cobren un tributo de los naturales, pero tiene siempre presente el principio de la libertad de los indios, no sólo por ley de Dios, sino también por voluntad real, oponiéndose con ello a toda forma de explotación y violencia ejercida sobre ellos, que es causa de la desaparición de una gran parte de la población india, al ser utilizada como si fuesen bestias de carga en pesquerías, minas, etc.

... Tratamos de la esclavitud propiamente tal, civil y legítima, que por derecho de gentes somete los vencidos a los vencedores, como suelen los filósofos definir al siervo, que cuanto es, es de su señor. Los indios son, pues, verdaderamente libres en ese sentido, y, por consiguiente, es una iniquidad privarles del fruto natural de su trabajo y sudores. Pues ya sea que cultive el campo, o apaciente el ganado, o edifique la casa, o acarree pastos o leña, o transporte cargas, o lleve cartas como correo o chasqui, o sentado en la casa guarde la puerta, finalmente, cualquier trabajo que haga, en cualquier cosa que lo ocupe el encomendero, digno es el obrero de su salario[31].

De este modo se ve cómo Acosta se sitúa en un nivel de indigenismo con repercusiones en el pensamiento actual, pudiendo ser considerado como un antecesor de los derechos humanos, al rechazar la connotación peyorativa del concepto de «bárbaro» que hasta entonces se había empleado, proponiendo para el término una significación únicamente clasificatoria, que reúne a todos los seres humanos, cualquiera que sea su raza y su nivel cultural, en una unidad, con los mismos deberes y derechos morales, y con idéntico lugar en la historia y en el destino de la humanidad:

...y confiados en la fidelidad del que lo prometió, no osemos afirmar que ningún linaje de hombres está excluido de la común salvación de todos[32].

Beatriz Fernández Herrero

[29] *Acosta:* De Procuranda Indorum Salute, *libro tercero, capítulo IV.*

[30] Ibídem, *libro tercero, capítulo IV.*

[31] Ibídem, *libro tercero, capítulo XVII.*

[32] Ibídem, *libro primero, capítulo I.*

Sonetos en prosa

Despedida

A punto de morir,
vuelvo para decirte no sé qué
de las horas felices.
Contra la corriente.

No sé si lucho para no alejarme
de la conversación en tus orillas
o para restregarme en el placer
de ir y venir del fin del mundo.

¿En qué momento pasa de la página al limbo,
creyendo aún leer, el que dormita?
La corza en tierra salta para ser perseguida

hasta el fondo del mar por el delfín,
que nada y se anonada, que se sumerge
y vuelve para decirte no sé qué.

Trasmisión nocturna

Las selvas africanas, el Nilo
que se desborda, las costas de Grecia,
una sonrisa imperceptible, las ciudades:
todo reducido a mirada, pintura, telefoto.

El robo del fuego, la expulsión
del paraíso, la poesía, la construcción

de templos, las batallas, el poder y la gloria:
todo reducido a leyenda, historia, teletipo.

La noche duerme y el reloj habla solo:
trasmite el mundo, las constelaciones,
la historia universal.

En el delirio del tic tac binario,
el universo se expande con la lentitud
de la hierba: todo pasa reducido a silencio.

Fray Luis

La urgencia y qué, sumergida en el sueño,
tantos años después. La casa a oscuras
por el camino al baño.
Claridad

de versos olvidados,
de fragmentos de luna entre las ramas,
como una extraña cita de memoria,
acudiendo de siglos, esperándome

en la ventana, recobrando la forma
de un soneto que vuelve en el ramaje
sonámbulo de versos, tantos años después.

La urgencia y qué mueve la luna,
la memoria,
la vejiga en las sombras.

Inminencia

Contra furiosos vientos, valiéndose
de las paredes, de los barandales
del hábito, para sostenerse.
Sueño, rey de la selva.

Ráfagas crueles de lucidez.
Válvula, bomba del corazón, portazo.
Ramas llevadas por la tempestad: secretarias
en vilo, por la tromba de un elevador.



El rictus del ahogo en este limbo de la morgue,
en esta lata de sirenas *à la crème du Barry.*
El tiempo suspendido,

mientras no se demuestre lo contrario.
A las puertas del cielo había un reloj
dando la comunión.

Fénix

Las furias llegan desde cielos tranquilos,
en un viraje mínimo de la memoria,
como un chirrido eléctrico
en las líneas de alta tensión.

A lo lejos se funde el aire seco
de la conciencia, la verdad
asesina, el tiempo derretido
en borbollones de cristal.

Las furias llegan como pájaros
carniceros que saben la verdad
última.

Ante el revuelo atronador, renace
la gratuidad furiosa
en la demencia de las víctimas.

Agua rizada

En los manantiales del tiempo,
no hay prisa ni presión. El espacio
crece de espacio
como un álamo.

En el espejo está la eternidad
que se queda mirada.
Cuando, por fin, dichosa, parpadea,
el tiempo nace como interrupción.

El tiempo, la costilla de Narciso,
es una astilla de la eternidad,
espejo roto de Eco en Eco.

El tiempo irrumpe cuando ya no hay tiempo.
Te amo, eternidad
fugitiva. Dichosa interrupción: detente.

Últimas noticias

¿Habías vuelto a ver pájaros?
Desenjaulados, libres del piterío infernal,
unos cuantos burócratas vuelven a ser gorriones,
olvidados de ti, en la eternidad.

Buscan migas de tiempo y lo suspenden.
Hacen migas, y con cuánta razón,
si todo pasa y no pasa nada.
Así crece la yerba, lenta como un reloj.

El oasis se extiende. Embotellados
para siempre, por fin hemos llegado.
¿Ya viste el fin del mundo?

Salían de millones de automóviles
a bailar un danzón, desenjaulados,
mientras subían al cielo, de fiesta por las nubes.

Gabriel Zaid



La hierba de Managua

I

Un rebaño de ruinas pastaba,
esa impresión tuve, en medio de la ciudad.

Aquella hierba crecía como el pelo de los muertos.
Tenía una historia que contar.

Me senté a escucharla
como si fuera la primera vez.

Se acercaron unos niños, las manos vacías,
desposeídos de sus padres, oscuros,

semejantes a la hierba quemada
bajo la que germina lo nuevo.

También había allí hombres y mujeres
silenciosos, graves como raíces.

Y todos escuchaban, esa impresión tuve,
como si fuera la primera vez.

II

El sitio donde me encontraba
era el intervalo cubierto de hierba,

el punto de ruptura entre dos tiempos
que existían el uno junto al otro,

el primero sin comenzar realmente,
el segundo sin final verdadero

y semejante a ellos yo estaba
en mi propio punto de ruptura,

destrozado en dos mitades,
mutuamente extrañas ambas y,

sin embargo, vivas en un mismo aliento.
Pero aquí, entre lo nacido y lo por nacer,

yo no era más que un fugaz testigo,
una hierba más entre las ruinas.

III

Lo que nada era, lo será.
Lo que nada fue, lo es.

Los susurros, garabateados con rapidez
en la hierba, volvieron a su penumbra.

Aquí y allá había piedras esparcidas
como estiércol dejado por las ruinas,

por aquellas que se fueron despacio,
esa impresión tuve, mientras los hombres,

las mujeres, los niños se quedaron,
oscuros, sin moverse, indoblegables

como rejas de silencio,
armados con dulzura.

La ceniza que vi en sus manos
era el origen del país.

Lasse Söderberg

(Traducido del sueco por René Vázquez Díaz)



Retrato de un piscicultor

Así fue, sí: el primer pececito se lo regalé yo; lo compré en *El Arca de Noé,* que en esa época era la única casa de animales en la ciudad. En realidad hubiera querido regalarle uno más grande, uno que está aparte, solo en una pecera, uno de esos peces tropicales con la cola llena de colores. Pero mi esposo me había dado poco dinero y yo quería comprarle la pecera también. Al final me decidí por uno de estos lebistes. Lebiste Reticulatus, dijo el vendedor, pero casi parecía una mojarrita del arroyo, un pez verde botella, de lo más vulgar, así que llevé una bolsa entera de piedras de colores para que la pecera, por lo menos, estuviese lo más bonita posible. El paquete se lo pusimos al lado de la cama, la foto la sacó mi esposo. Cumplía once años, pero parecía más chico; siempre representó menos de su edad: era un gurrumín al lado de sus compañeros de escuela. Todo el día estuvo así, sentado delante de la pecera, mirando a su pececito. Quería darle comida a cada rato, pero ya me había explicado el vendedor que no se puede, se enturbia el agua; después compramos el *Manual del Piscicultor* y verdaderamente es una ciencia la piscicultura: hay una temperatura exacta para el agua, y está la cuestión del cloro, y los alimentos balanceados. Cada vez aparecían más cosas. Pero a mí me gustaba ayudarlo, siempre lo acompañaba a la biblioteca a buscar libros sobre peces y para los doce le regalé una lámpara importada, que me había pedido durante todo el año. Tenía ya un montón de peces, siempre lebistes, y dos peceras más, que armó por su cuenta, con los vidrios de un ventanal que había roto Arturo con la pelota. Él no podía jugar al fútbol con los demás chicos. Por el asma. Había noches enteras que no podía dormir, tosía y tosía como si se le fuera a rajar el pecho. Siempre me impresionó esa tos; era muy delgado, un chico más bien débil, y esa tos, tan violenta, no parecía suya. Yo le ponía otra almohada para alzarle la cabeza, pero en la posición horizontal no había forma de calmarlo. Entonces se levantaba, se sentaba delante de las peceras con su inhalador y se quedaba ahí toda la noche, mirando a sus peces. Antes de volverme a la cama yo le daba de nuevo

el jarabe y lo dejaba así, quieto frente a las peceras, con la respiración fatigada. El ataque más fuerte le dio en la conscripción, un día que no quiso ir a misa y lo hicieron dormir al descampado. Tuvieron que internarlo, estuvo un mes entero en el Hospital Militar, hasta que le dieron el alta. Todo ese tiempo le cuidé yo los pececitos. A mí me gustaban. Mi nuera, en cambio, siempre lo peleó por los peces. En lo demás no puedo decir nada, lo acompañó como debe ser, en las buenas y en las malas; y eso que tuvieron malas, porque él tenía su idea política. Pero con los peces no. Capaz que ahora no lo dice, claro. Traelos de nuevo a casa, le insistía yo, pero él creía que con el tiempo ella se iba a acostumbrar. Y pasó tiempo: más de cuarenta años. Quería conseguir lebistes con la cola azul, desde chico pensaba en eso. Parece que nunca existieron lebistes así, una vez que viajamos con mi esposo a Buenos Aires estuvimos recorriendo acuarios y sólo vimos algunos manchaditos. Pero él no se olvidaba: cuando aprendió en el secundario lo de las mutaciones estaba entusiasmado como nunca lo vi, empezó a leer unos libros dificilísimos que le había prestado su profesor, ya eso era demasiado para mi pobre cabeza. Él igual trataba de explicarme, me mostraba las láminas y me seguía llamando para mirar por el microscopio. Era muy bueno, ya entonces se notaba que iba a ser un hombre bueno. Mis otros hijos también, eh, no me puedo quejar, Arturo siempre me lleva con él de vacaciones y Gracielita viene casi todas las tardes a hacerme compañía. Pero él era distinto. Es que la gente cambia, cambia mucho. Y él no, se sabía que no iba a cambiar.

Uno venía de la calle, y al abrir la puerta, ese olor era lo primero que se sentía. Parecía venir de todas las peceras a la vez, subía del fondo removido por los peces y era inútil contener la respiración, el olor se metía por la boca como una cucharada espesa y uno sabía que ya estaba también en la ropa, en el pelo. Y sin embargo, poco a poco uno se acostumbraba y podía volver a respirar, cada vez con menos desconfianza: esto siempre me sorprendía, que finalmente uno volviera a respirar y entrara en la cocina y pudiese comer, con ese olor que seguía estando ahí, impregnando todo. De chico nunca lo había advertido, tal vez porque de chico los olores, como los tamaños, son otra cosa. Había incluso un juego: él se levantaba del sillón, frotándose las manos, y anunciaba que iba a preparar el Abominable Menjunje de los Peces. No, Sumo Hechicero, chillaba mi hermana. Pero él caminaba implacable a la cocina y abría la heladera de un tirón y sacaba entre carcajadas el hígado chorreante, la pasta de huevo y unos frasquitos misteriosos que guardaba en el congelador. Piedad, Sumo, gritábamos nosotros de rodillas, mientras ponía la olla al fuego; y cuando empe-



zaba a salir vapor corríamos tapándonos la nariz y mirábamos desde lejos cómo él aspiraba embelesado de la olla: *spuzza.*

Pero aun entonces creo que yo gritaba y corría con mi hermana sólo para no quedarme afuera: ni siquiera el olor de esa olla existió para mí. Recién supe cómo eran las cosas cuando empecé la escuela primaria, un día que vino mi compañero de banco para hacer los deberes. Apenas entró sentí que algo iba a ir mal, porque miró las peceras del pasillo de una manera rara. Parecía incómodo y cuando fuimos a la cocina y nos sentamos a la mesa me dijo, sin abrir el cuaderno: Che, tu casa apesta.

Buen alumno, más bien callado. Fui yo el que lo convenció de que estudiara biología, después supe que acabó dando clases en el Industrial, aunque supongo que lo habrán echado de allí también cuando volvieron los militares. Ya era medio zurdito entonces, estaba en esos comités por el reconocimiento de los centros, pero bueno, yo pensaba que con el tiempo se le iba a pasar. Me enteré de los peces en la clase sobre Darwin. Yo les había dado el ejemplo de las jirafas y les estaba explicando cómo se efectúa la selección de ganado según la resistencia al clima, siempre daba estos dos ejemplos porque son los que los alumnos entienden mejor. Estaba por hacer los dibujos en el pizarrón cuando veo que él se levanta, era bajito, se sentaba en las primeras filas, se levanta un poco nervioso y como si no pudiera contenerse me dice: «Pero entonces, profesor, también se podrían conseguir así Lebistes Reticulatis con la cola azul». Al principio creí que era una broma, la materia se prestaba para cierto tipo de chistes. Francamente, no conocía esos peces: mi especialidad son los coleópteros. Le pedí que repitiese la pregunta pero volvió a sentarse, dijo que la iba a pensar mejor, no querría, supongo, que los demás supieran que criaba peces. Cuando tocó el timbre lo llamé aparte y entonces me contó. En realidad no lo tomé demasiado en serio. Lo ayudé, sí; le sugerí algunos libros y le enseñé la distribución del espectro: si quería el azul por cuales colores aproximar, pero sin muchas esperanzas, porque a esa edad los muchachos son tan cambiantes, tienen las hormonas inquietas, abandonan todo ni bien se les cruza un buen trasero.

Durante años tuve miedo de las peceras a la noche. Desde la cama, cuando todo iba quedando en silencio, empezaba a escuchar un murmullo que se contagiaba en la casa como un llamado, como el rumor de otro mundo que se animaba. Eran los calentadores de agua, son los calentadores de agua, me repetía yo, pero el murmullo seguía creciendo hasta hacerme dudar, y cuando me tenía que levantar para ir al baño pasaba corriendo, sin mirar dentro de las peceras. Una noche él estaba despierto y apagó uno



por uno los calentadores para convencerme. Después me llevó al laboratorio, en secreto; mi madre no nos dejaba entrar, decía que había demasiados cables. Se paró delante de una pecera enorme, donde había un solo pececito y apoyó la lupa contra el vidrio. Estaba recién nacido. ¿Es azul?, me preguntaba, ¿es azul o solamente celeste?

Ustedes se quedan aquí, nos habían dicho cuando sonó el timbre. Después nos llamaron a la biblioteca, para saludar. El hombre le dio un beso a mi hermana y a mí me extendió la mano. ¿Saben quién es?, nos preguntó mi madre. Mi hermana dijo que sí: el hombre de las pintadas. Todos rieron. —Pero bueno, ahora estoy libre —dijo el hombre. Yo lo miré otra vez; buscaba, creo, un indicio de barrotes, alguna marca, pero sólo había un hombre alto y sonriente con un piloto gris. Antes de irse quiso ver los peces. Nosotros fuimos detrás. Él le contaba de las mutaciones; en el fondo, decía, son puntos de ruptura en la especie, saltos de calidad, y los dos dijeron entonces la palabra «dialéctica», que yo escuchaba por primera vez. Después, mientras recogía su portafolios, el hombre nos miró a los dos y nos preguntó si ya nos habían hablado de la revolución. A mí sí, dijo mi hermana, y el hombre se sonrió.

Y sí, lo reconozco, a mí los peces no me gustaban. Lo que ocurre es que siempre me miran las cosas de un solo lado, a mí también cuando lo conocí me pareció enternecedor que criara pececitos; algunos peces, una pecera, estaba bien. Una linda pecera, incluso, podía adornar el *living*, pensaba yo. Pero lo de él no era algo civilizado. Nunca pude invitar a mis amigas a tomar el té, por ejemplo, con el olor que había en la casa. O si cuento de cómo chorreaba los pisos cambiando las peceras de aquí para allá y eso que le explicaba, aunque sea agua, *igual* mancha los pisos. O cuando se ponía a cocinar el menjunje. Si hay algo que no tolero es que me invadan la cocina, sobre todo porque él nunca limpiaba. Fue toda una batalla esa: años y años para conseguir que limpiara lo que ensuciaba. Hasta que al final empezó a limpiar; limpiaba sí, pero *mal;* yo tenía que ir detrás repasando todas las ollas y lavando de nuevo los jarritos. Y siempre tenía que ceder yo. Había inscripto a nuestra casa como un centro de investigaciones, para recibir gratis publicaciones del exterior; vivíamos en realidad en el Fish Research Documental Center. Lo peor es que funcionó. Todos los días aparecía el cartero con la pila de sobres. De Alemania, de Norteamérica, del Japón, muy internacional era mi esposo. Cartas, montones de cartas de otros maniáticos como él, revistas, folletos, folletitos. En fin, papeles y más papeles. *Y a los papeles hay que guardarlos en algún lado.* Eso es lo que yo trataba de explicarle. Que los sillones son para sen-



tarse. Que pensara en su asma, por lo menos, con todo ese papelerío juntando tierra. Porque tirar, por supuesto, nunca se podía tirar nada. Y con el laboratorio también cedí yo, porque cuando hicimos el arreglo de la casa estaba ilusionada con poner en ese cuarto la máquina de coser y tener una especie de salita de labores. Pero es inútil, cada cosa por sí sola parece una nimiedad, y como él los crió cuarenta años todo lo que yo diga va a sonar mezquino.

La segunda vez que entré en el laboratorio fue cuando nos pusieron la bomba. Unos días antes habían aparecido en la pared de nuestra casa las tres letras A pintadas en negro. Esa tarde, después del almuerzo, mi madre lo ayudó a llevar todas sus peceras al laboratorio. Después corrieron nuestras camas hacia el fondo; a mí me tocó dormir en la cocina. La noche de la bomba no me despertó el ruido de la explosión: me despertaron los gritos de mi hermana. Me levanté y abrí despacio la puerta de la biblioteca. Mi hermana corría en redondo, chocándose los muebles. Me mataron, gritaba, no siento los brazos, no siento las piernas. El ventanal estaba destrozado, la lámpara caída, había vidrios por todos lados. Mi madre trataba de sujetarla pero ella parecía no ver a nadie. Él estaba ahí, en pijama, paralizado; me di cuenta de que también tenía miedo. Mi madre le gritaba el nombre de unas pastillas. Fue como un sonámbulo hasta el botiquín y cuando volvió con el frasco mi madre le dijo que me llevara de nuevo a la cama. Sentí entonces que me agarraba de la mano y empezaba a caminar hacia el patio. Fuimos al laboratorio. Había agua debajo de la puerta y cuando prendió la luz vimos la pecera rota. Los peces estaban en el suelo, en un charco, y apenas se agitaban. Se arrodilló entre los vidrios para rescatarlos, los iba poniendo uno por uno en un frasco con agua y los peces milagrosamente revivían. Yo quise ayudarlo, me arrodillé junto a él y traté de atrapar un pececito. Pero cuando lo tuve en la mano el pez se agitó tanto que no pude sujetarlo, cayó en la boca de la rejilla y lo tragó el remolino. Yo me puse a llorar y me acuerdo que él, que nunca nos tocaba, me abrazó un poco y me dijo que no importaba, que el pececito aquel iba derecho al mar. Y aquello me hizo llorar más, porque sabía que no, él mismo me había explicado una vez que los peces de agua dulce se mueren en el mar; ni siquiera llegan al mar, me habían dicho, los mata antes el detergente de las cañerías.

El tiempo que mi hermana estuvo internada en la clínica se pasaba las horas hundido en el sillón de la biblioteca. Decile de arreglar la pecera, me dijo un día mi madre. Fuimos al patio a cortar los vidrios. Cada tanto me señalaba el cajón de herramientas. Alcánzame el... me decía, sin termi-



nar la frase. Yo empezaba a mostrarle: la espátula, el martillo. Él negaba con la cabeza. El cuchifái, decía, como si no pudiese encontrar las palabras, y yo seguía tocando las herramientas con el dedo hasta que él asentía. Y en la mesa también, señalaba desde la cabecera, vagamente: el cuchifái. Con mi madre alzábamos el pan, el vino, la sal, hasta que él aprobaba y seguíamos comiendo en silencio. Los años siguientes —los años del secundario— los recuerdo todos iguales: yo abría la puerta y ahí estaba el olor estancado de las peceras y sabía que mi madre estaría en la cocina y mi hermana encerrada en su pieza, durmiendo, o llorando, y que si me asomaba al patio vería la sombra de su cara en el vidrio esmerilado del laboratorio. Durante la siesta yo buscaba algún libro y me quedaba con él en la biblioteca. Se sentaba en el sillón como antes, con la pila de publicaciones del correo, pero cuando entraba el rayo del sol por la ventana, se dormía con la revista abierta sobre el pecho. Por esa época ya no podía dormir de noche; los ataques eran cada vez más agudos y aun durante el día, se desplomaba a veces en una silla, con la cara amoratada, reconcentrado en retener cada bocanada, hasta que mi madre le daba la inyección de cortisona. Entonces lo alzábamos entre los dos y lo sentábamos frente a las peceras y él se quedaba allí, quieto, recuperando de a poco la respiración.

Te llevo, me dijo una vez mi tío. Mi tío tenía un Caprice rojo de dos puertas; no había ninguno parecido en la ciudad. Subió los vidrios con un botón y el auto se puso en marcha por la avenida, enorme y silencioso. Yo no me imaginaba cómo iba a dar vuelta en las esquinas cuando llegara a las calles de nuestro barrio.

«Y tu viejo —me preguntó—, ¿cómo está del asma?» Manejaba distraído; el auto parecía andar solo. «Mirá —me dijo—, cuando venía el médico a verlo siempre nos decía: ese asma, a los dieciocho se le pasa. Pero ya ves, no se le pasó. ¿Y sabes por qué?» Dije que no. «Porque nunca cumplió los dieciocho.»

Seguimos en silencio hasta que llegamos a la esquina de mi casa.

—Y decime —maniobró con una mano y frenó junto al cordón—: ¿sigue todavía con la pelotudez de los peces?

Cuando me fui a estudiar a Buenos Aires nunca me escribió. «Sabés bien cómo es él —me decía mi madre en las cartas—; pero yo sé que te extraña: ahora no tiene con quién hablar de libros ni de política. Creo que ya está pensando en poner una pecera en tu habitación, pero no se lo voy a permitir: quiero que todo esté igual para cuando vuelvas». «Sus pulmones lo tienen a mal traer —me escribió después—, pero hay algo que me preocupa más: se queda horas enteras mirando sus peces». Me acuerdo que yo le



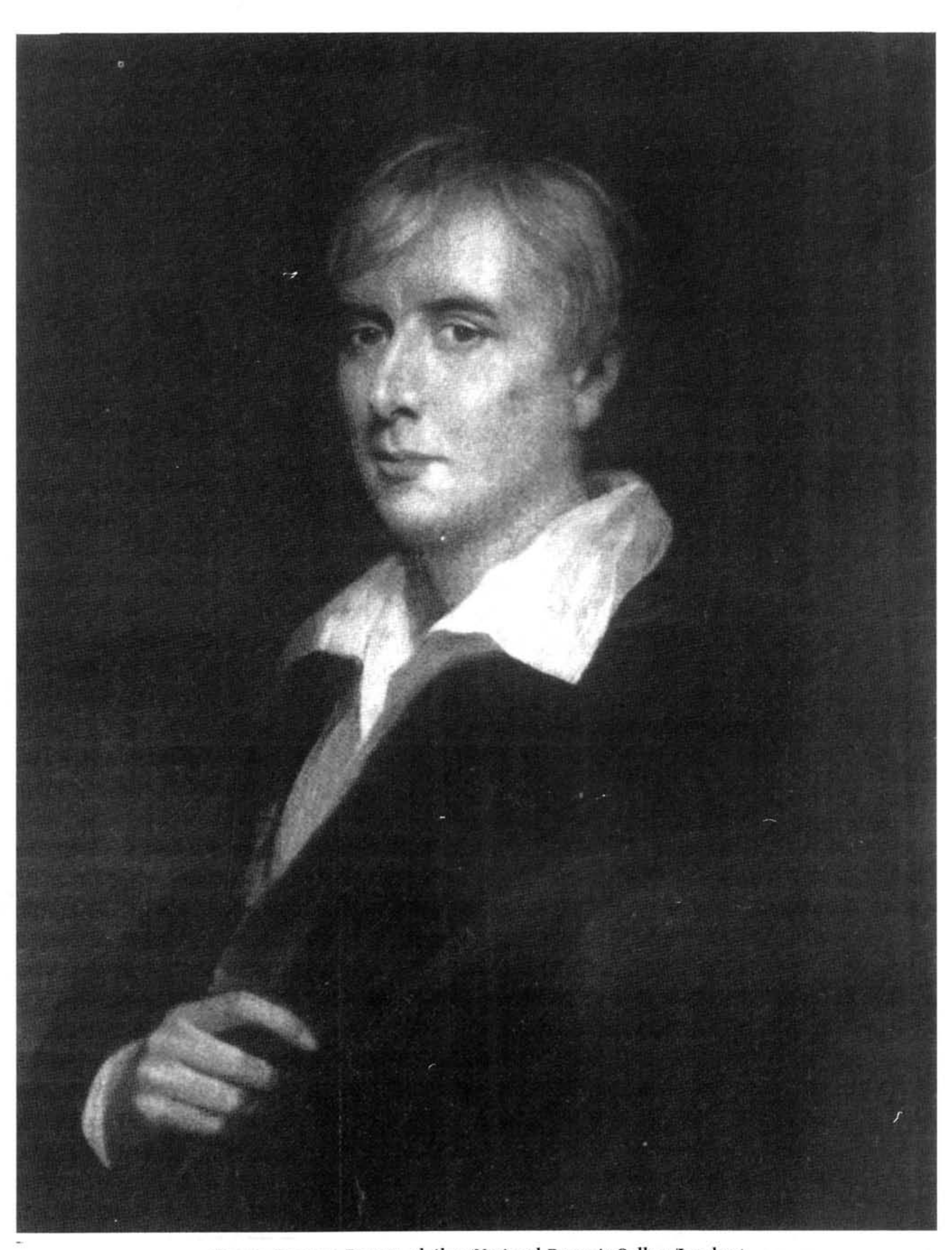
contesté que desde que tenía memoria ésa había sido su ocupación fundamental. «Ya lo sé, y mejor que vos, muchacho gracioso —me respondió—, pero ahora los mira *distinto*. En fin, que tu papá me preocupa, aunque, por supuesto, nunca vamos a saber qué le pasa.»

Volví en las vacaciones de invierno, después de rendir los exámenes del primer cuatrimestre. Llegué a la hora de la siesta y quise darles una sorpresa: abrí la puerta con mi llave. Fue como si me hubiera equivocado de casa: no estaba el olor, no había ningún olor. Vi en el pasillo la doble hilera de peceras: estaban vacías. Fui a la cocina y abracé a mi madre, que estaba lavando los platos. Allí estaban las demás peceras, todas vacías. Pero cómo fue, cómo hizo, le preguntaba yo mientras ella me contaba. «No sé —me decía—, qué importa cómo, los habrá tirado por la pileta». «Andá a despertarlo», me dijo.

Estaba en la biblioteca, durmiendo en el sillón, con la cara al sol y la respiración entrecortada. Cuando lo toqué y abrió los ojos, tenía los ojos hinchados por la cortisona. Empezó a preguntarme por los exámenes y si había ido al teatro y cómo andaba la política en la Capital. Esas cosas me preguntaba y había matado a sus peces. Tosió, como cuando se agitaba demasiado. Yo le alcancé el inhalador. Y vos, viejo, cómo estás, le pregunté. «Bien, bien —me dijo—, un poco jodido de los fuelles, como siempre». Eso me dijo, y había matado a todos sus peces.

Guillermo Martínez





George Borrow. Retrato al óleo (National Portrait Gallery/Londres)



Los olvidados colaboradores de George Borrow en España*

A veces, los lectores de George Borrow tienen que ser muy tolerantes. Para bien suyo, los gitanos, hebreos, católicos, irlandeses o escoceses harán mejor no siendo demasiado puntillosos al leerle. Tampoco salen bien parados los galeses, aunque en ocasiones son mucho mejor tratados, en comparación con los ingleses, en especial en la cumbre de Snowdon. Aunque Borrow dijo cosas poco elogiosas para España y sus habitantes, no los trató peor que a otros grupos humanos.

Por desgracia, no era tan explícito a la hora de agradecer favores recibidos y yo desearía tratar aquí de los casos en que quedó en deuda con personas españolas. No me refiero a los que mencionó elogiosamente en *Los Zincali* o *La Biblia en España,* tales como María Díaz y su esposo Juan López, algunos de sus sirvientes, los libreros y los vendedores ambulantes. Deseo contraponer a estos casos los de las personas que no mencionó o a las que meramente citó de paso y con excesivo retraso tras su contacto con ellos.

En primer lugar, citaré a un trío de eruditos hombres de letras que habitaba en Madrid cuando Borrow llegó a esta ciudad en enero de 1836. Son sus nombres Pascual de Gayangos (1809-97), Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) y Luis de Usoz y Río (1805-65). Eran amigos entre sí y también colegas por cuanto —como ocupación secundaria— impartían cursos de diversas especialidades lingüísticas en el Ateneo, recientemente fundado a la sazón: Gayangos y Estébanez eran arabistas, mientras que Usoz era estudioso de la lengua hebrea. Una vez que Borrow conoció al primero de ellos, la presentación a los otros dos tuvo que ser asunto de puro trámite.

* *Ensayo presentado en una conferencia de la Sociedad de George Borrow celebrada en España, en el Instituto Internacional de Madrid, el día 3 de junio de 1993.*



Pascual de Gayangos

Pascual de Gayangos se convertiría más tarde en catedrático de lengua arábiga en Madrid pero, al llegar Borrow, era bibliotecario de la Biblioteca Nacional. Había contraído matrimonio con una inglesa y viajaba a Inglaterra con frecuencia. Trabó gran amistad con Richard Ford, y la correspondencia entre ellos revela la deuda de Ford hacia Gayangos en la composición de su *Hand-Book for Travellers in Spain*[1]. Por cuanto tocaba a Borrow, la principal función de Gayangos era la de ayudarle a conocer y consultar antiguos libros raros españoles relativos a los gitanos. Por ejemplo, entre los papeles de Borrow depositados en la Sociedad Hispánica de América de Nueva York, existen 30 páginas transcritas de autores españoles y resúmenes de la legislación española relativa a los gitanos. La escritura parece deberse a la mano de Gayangos. Los preparativos de Borrow como futuro autor habrían comenzado en los primeros tiempos de su estancia en España, puesto que Gayangos dejó Madrid para dirigirse a Inglaterra en el verano de 1837 y no regresó a España durante algunos años.

Esto también se deduce de una carta escrita a Borrow por alguien a quien Knapp, primer biógrafo de Borrow, identifica solamente como «J. Derbishire»[2]. De hecho, S. [no J.] Derbishire era el corresponsal en Madrid del periódico inglés *The Morning Chronicle*, la persona a quien se refiere Borrow como «mi amigo D....» en el Capítulo 14 de *La Biblia en España*[3]. Fue llamado a Inglaterra a principios de 1837 contra el criterio del ministro británico Villiers, quien le consideraba «el único de los numerosos reporteros de los periódicos ingleses en Madrid, desde que he llegado a ésta, que considero digno de confianza»[4]. Parece desprenderse de la carta que Borrow pagaba ya honorarios por la ayuda prestada a sus investigaciones, por cuanto Derbishire ya supervisaba alguna de las transcripciones de textos realizadas para Borrow en su ausencia, por un amanuense (el Sr. Yuda), y sugirió que Gayangos podría prestar a Borrow de la Biblioteca el libro en cuestión, cuando lo necesitase. Esta carta carece de fecha y Knapp citó posiblemente el mes de abril de 1839, época al parecer demasiado tardía si se observan las pruebas existentes acerca de los desplazamientos de Gayangos y Derbishire. Yo sugeriría que, en vista de la descripción que se hace en la carta del motín de uno de los regimientos de Guardias, se considere escrita en los tiempos de la sublevación militar de agosto de 1836, mes en que Borrow emprendió un viaje de vuelta a Inglaterra, cosa que explicaría la razón por la que Derbishire tuvo que ocuparse del Sr. Yuda.

Habiendo Gayangos abandonado Madrid en 1837, no existe indicación alguna de que Borrow y él se encontrasen de nuevo o se mantuviesen ulte-

[1] *Richard Ford,* Letters to Gayangos, *ed. R. Hitchcock (Exeter: Universidad de Exeter, 1974).*

[2] *William I. Knapp,* Life, Writings and Correspondence of George Borrow *(Londres: John Murray, 1899), Vol. 2, pág. 291.*

[3] The Bible in Spain *de Borrow fue publicada por primera vez por John Murray en Londres, en 1843, en tres volúmenes. Se hace referencia a la traducción de Manuel Azaña* La Biblia en España *(3 vols., Madrid: Jiménez-Fraud, 1921), en que los números de los capítulos coinciden con los de las ediciones inglesas, con numeración constante.*

[4] *Palmerston:* Private Correspondence with Sir George Villiers... as Minister to Spain 1833-1837, *eds. R. Bullen y F. Strong (Londres: HMSO, 1985), págs. 593 y 600.*



riormente en contacto directo, aunque les hubiera sido fácil hacerlo, digamos cuando Gayangos realizaba sus prolongadas y esporádicas investigaciones académicas en la biblioteca del Museo Británico de Londres. Sin embargo, a través de Ford tuvieron noticias mutuas, y fue Gayangos quien, en una carta fechada el 8 de enero de 1845 dirigida a Ford, dio a éste noticias del criado griego de Borrow, Antonio Buchino, del fallecimiento de su patrona, María Díaz, y de las fuertes ventas de las versiones vasca y gitana del Evangelio de San Lucas.

Serafín Estébanez Calderón

Uno de los más íntimos amigos de Gayangos era Serafín Estébanez Calderón; estudiaron juntos la lengua arábiga en Madrid. Estébanez era andaluz y escribió bajo el pseudónimo de «El Solitario»; se le recuerda hoy por sus *Escenas andaluzas* de afectado estilo (1847, pero publicadas por primera vez en su mayoría en 1831-2), uno de los primeros ejemplos de lo que más tarde se conocería como *costumbrismo,* en forma de artículos o descripciones cortas de las costumbres populares. Tal fue el éxito de este género literario durante el romanticismo español, que afectó a la forma de desarrollarse la novela en España, así como su teatro popular. Dentro de las tendencias generales, algunas formas literarias comenzaron a reflejar que los gitanos y su lengua estaban en boga, cosa que se fomentó a principios del siglo XIX, especialmente en Andalucía, donde Borrow atribuyó tal predilección al carácter popular: «Son un pueblo indolente y frívolo, amigo de bailar y cantar, y de los goces sensuales»[5].

Estébanez Calderón contribuyó a iniciar por lo menos a un notable autor extranjero al gitanismo español. Se trata de Próspero Mérimée, a quien conoció en Madrid durante su primera visita a España en 1830, y de nuevo en agosto-septiembre de 1840. Se llevaron bien por cuanto ambos eran aficionados a los libros raros, las mujeres bonitas y las aventuras nocturnas. Cuando Mérimée escribió su novela *Carmen* en 1845, consignó lo siguiente en el ejemplar que envió a Estébanez: *A mon maître en chipi-calli* («a mi maestro de *caló,* es decir, la lengua gitana»). Sin embargo se mostró falsamente generoso, pues fue Borrow quien mereció tal encomio más que Estébanez. Fue *The Zincali* la primera obra que atrajo a Mérimée a un serio estudio del romaní, y la mayoría de las palabras y expresiones de esta lengua que figuran en *Carmen* proceden directamente de Borrow[6]. Según el propio Mérimée, sólo se debió a su recién iniciado interés en el romaní el hecho de tratar a Carmen como gitana. Tal deuda no le impidió burlarse

[5] *George Borrow,* The Zincali *(Londres: John Murray, 1841), Vol. 2, pág. 54. Texto español de* Los Zincali *(Madrid: Ediciones Turner, 1979), pág. 199; es una reimpresión de la traducción de Manuel Azaña (Madrid: Ediciones «La Nave», 1932). En lo sucesivo, cuando se haga referencia a la traducción de Azaña, se empleará el título de* Los Zincali; *si se hiciese a la edición inglesa (por cuanto la traducción de Azaña no es completa), se empleará el título* The Zincali.

[6] *Angus Fraser, «Mérimée and the Gypsies»,* Journal of the Gypsy Lore Society *(3.ª serie), Vol. 30 (1951), págs. 2-16.*

de Borrow en todo momento, en su correspondencia. Dijo que «il ment effroyablement mais parfois dit des choses vraies et excellentes»[7], y se burlaba de él por su fe en la castidad de las mujeres gitanas, asegurando que él mismo —Mérimée— tenía buenas razones para opinar lo contrario.

Cabría preguntarse aquí si Estébanez realizó servicios para Borrow semejantes a los que antes realizó para el francés. Azaña así lo pensaba, pues declaró: «Alumno de Estébanez en erudición gitanesca fue *Don Jorgito el Inglés;* Estébanez se lamenta de que Borrow no confiese en *Los Zincali* su deuda y aprendizaje»[8]. Es probable que Azaña se fiase a pies juntillas de lo expresado por Estébanez a Gayangos cuando le escribió a Londres durante el mes de mayo de 1842, en el sentido de que Borrow había olvidado enviarle un ejemplar de *The Zincali,* a pesar de que él —Estébanez— le había brindado tanta información para su composición. «Cómprame... el libro de Borrows [sic] sobre los gitanos. No se ha acordado de remitirme un ejemplar, cuando tantos datos le procuré. Dile que no sabe cómo se llama el pesebre»[9]. (Podemos muy bien preguntarnos cómo llegó a conocimiento de Estébanez que Borrow, en su libro, citase una falsa palabra *caló —bufa* en lugar de *olibar—* por «pesebre», aunque no disponía de ningún ejemplar del mismo.) El único documento superviviente que conecta a Estébanez directamente con Borrow es una carta que Santiago, hermano de Luis de Usoz, pidió a Borrow entregase a Estébanez en Sevilla, donde ocupaba el cargo de jefe político de la ciudad[10]. Pero, para cuando Borrow llegó a ésa, las intrigas políticas habían derribado a Estébanez de su puesto y éste abandonó Sevilla, quedando la carta en poder de Borrow. En cuanto al anterior período de 1836-7 en que ambos se encontraban en Madrid, parece en general poco probable que su relación llegase a ser muy profunda, pues tenían muy diferentes personalidades.

Luis de Usoz y Río

Visto el comparativamente limitado ascendiente de los anteriores, mencionaremos por fin a Luis de Usoz y Río como el que mayor influjo ejerció de los tres[11]. No sólo fue importante para Borrow como colaborador en sus investigaciones, sino también como auxiliar de su trabajo para la Sociedad Bíblica. Nacido en 1805 en lo que ahora es Bolivia, vivió en España a partir de la edad de doce años. Poco después de los veinte años enseñó hebreo en la universidad de Valladolid, pero, cuando Borrow llegó a Madrid, Usoz era editor de *El Español,* diario de prestigio.

Poseedor de una fortuna particular, pudo seguir sin trabas sus propias inclinaciones. Éstas eran muy diferentes de las de Estébanez Calderón. Es-

[7] *Próspero Mérimée,* Correspondance générale, *ed. M. Parturier (París: Le Divan, 1945), Vol. 4, pág. 140.*

[8] *Manuel Azaña,* Valera en Italia *(Madrid: Páez, 1929), págs. 129-30.*

[9] *Antonio Cánovas del Castillo,* «El Solitario» y su tiempo *(Madrid: Dubrill, Colección de Escritores Castellanos, 1883), Vol. 2, pág. 381.*

[10] *Carta autógrafa del 18 de abril de 1839, en la Sociedad Hispánica de América, Nueva York (HSA).*

[11] *Sobre las obras y carrera de Usoz en general, véase Domingo Ricart, «Notas para una biografía de Luis Usoz y Río»,* Studia Albornotiana, *Vol. 13 (1973), págs. 435-551; Carmen de Zulueta, «Luis de Usoz, un cuáquero español»,* Historia 16, *N.º 88 (agosto 1983), págs. 115-8; Luis de Usoz y Río,* Antología, *ed. E. Cobo (Madrid: Ediciones Pléroma, 1986); y Pedro Ortiz Armengol, «Hacia una biografía de Luis de Usoz y Río»,* Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, *2.ª serie, Vol. 1, N.º 3 (dic. 1987), págs. 69-87.*



ébanez era más superficial, gregario, oportunista y conservador. Usoz era hombre reservado, con clara dedicación, profundas convicciones y constante en su liberalismo. Desde un principio se mostró parcial de Borrow por su idiosincrasia religiosa y patriótica: estaba «convencido de que ninguna otra cosa que la lectura de la Biblia podría formar la sólida base de la libertad en España»[12]. A los dos meses de llegar Borrow a Madrid, apareció en *El Español* un artículo con el sello de Usoz que abogaba por la libre distribución de las Escrituras y la fundación de una sociedad bíblica en España. Borrow dio cuenta de esto a Andrew Brandram, uno de los secretarios de la Sociedad en Londres, describiendo sus intentos de sentar los cimientos de una sociedad bíblica en Madrid con ayuda de Usoz[13]. El día 25 de julio transmitió la solicitud de Usoz para ingresar en la Sociedad.

La relación con *El Español* también se extendió a la esfera de la imprenta. Una vez que Borrow regresó a Madrid a finales de 1836 tras su estancia en Inglaterra, entró en tratos ventajosos con Andrés Borrego Moreno, fundador y propietario de *El Español* y su imprenta, para la impresión y encuadernación del Nuevo Testamento en español de Scio. Borrego era amigo de la infancia y compañero de estudios de Estébanez Calderón y articulista de economía política, de tendencia liberal y antiguo exiliado político[14]. Usoz le tenía en alta estima y le ayudaría a corregir las pruebas de la impresión de Scio (Darlow, 198). También se ofreció a ocupar el cargo de secretario de la delegación de la Sociedad Bíblica en Madrid, y en una carta del 27 de febrero de 1837 (Darlow, 203), Borrow pidió autorización para su fundación: este intento fue firmemente rechazado como contrario al proceder de la Sociedad. La buena disposición de Usoz para ayudar no resultó afectada por esto. Ayudó a Borrow a redactar los borradores de sus cartas a los periódicos y a los ministros y cargos gubernamentales durante los cinco meses y medio de ausencia de Borrow, que éste invirtió en su expedición al Noroeste; él fue quien se encargó de cuidar las existencias de Nuevos Testamentos, de la colocación de anuncios y entregas de pedidos. Poco después del regreso de Borrow, la intempestiva publicidad en Valencia de Graydon, que era el otro agente de la Sociedad Bíblica en España, suscitó una serie de debates en la prensa, en los que Borrow intervino sin tardanza. Con gran satisfacción envió a la Sociedad Bíblica una traducción de su ardiente contestación en *El Español* del 12 de noviembre de 1837 (Darlow, 265-70). No creyó necesario enviar el más sereno artículo de Usoz, impreso bajo el suyo propio.

Usoz también se interesó por los estudios gitanos de Borrow, quien a veces se comunicaba con él en *caló*, y Usoz conservó la nota que recibió con la invitación a comer, escrita en *caló*. Terminaba así: «la jachipen smará chiti tosari de pacuaro, y digna de yeque eraño de la primera cacha,

[12] *Carta de Usoz en T. H. Darlow (ed.),* Letters of George Borrow to the British and Foreign Bible Society *(Londres: Hodder & Stoughton, 1911), pág. 173.*

[13] *Para un resumen de este artículo del 18 de marzo de 1836, véase Antonio Giménez, «George Borrow and the Spanish press»,* Proceedings of the 1989 George Borrow Conference, *ed. G. Fenwick (Toronto: 1990), pág. 27; y para extractos traducidos por Borrow, véase Darlow, págs. 151-2.*

[14] *A que se hace referencia en* La Biblia en España, *Cap. 19.*

sasta lo sinela sun men» («la comida estará muy bien preparada y será digna de todo un gran señor, como lo es usted»)[15]. Y cuando se imprimió la traducción gitana de San Lucas por Borrow, *Embéo e Majaró Lucas*, Usoz publicó en *El Correo Nacional* del 20 de abril de 1838 una crítica erudita que sirvió también de prólogo a la siguiente publicación prevista por Borrow. Usoz mencionó su título como *Vocabulario y unas noticias sobre los gitanos, su lengua y su poesía.* ¿Hasta qué punto le ayudaría también en este proyecto? Margarita Torrione se ocupó de este tema en su publicación, en 1987, de un diccionario manuscrito en *caló*, que Usoz adjuntó a su ejemplar del Evangelio de San Lucas en lengua gitana[16]. Contenía 1.268 artículos en *caló*, en comparación con los 2.130 de *The Zincali.* Dicha autora ha considerado si la compilación de Usoz fue anterior a la de Borrow, y si la de éste sería plagio de la de aquél. En mi opinión, sobreestima el posible papel de Usoz en las investigaciones de Borrow acerca del *caló*, porque es dudoso que Usoz, a pesar de ser un competente lingüista, fuese también especialmente erudito en la lengua gitana en los tiempos en que conoció a Borrow. No hay nada que lo indique en su correspondencia; mientras que los pocos fragmentos del manuscrito de Usoz con fechas y frases en *caló* que yo haya podido advertir, fueron escritos en el decenio de 1840 a 1850, tras abandonar Borrow España[17]. Y, aunque hay muchas entradas comunes en ambos diccionarios, las diferencias, especialmente en acentuación, son suficientes como para desechar un plagio directo. Dado el catálogo de agravios que Usoz compuso cuando leyó *The Zincali*, creo que se puede llegar a la conclusión de que no hubiera dejado de mencionar tan gran deuda por parte de Borrow si lo hubiese creído justificado.

En cuanto a las Escrituras, no sabemos si Usoz abogó por un punto de vista menos combativo en los tratos de Borrow con las autoridades eclesiásticas y civiles. En vista de su personalidad e ideas, parece probable que para entonces ya no se sintiese tan favorable hacia las actividades de Borrow en Madrid, caracterizadas por su conocido despacho de la calle del Príncipe y su provocativa publicidad, que le conducían a confrontaciones cada vez más frecuentes. Quizá no pesó a Usoz que las circunstancias le apartasen del frente de batalla. Tras su matrimonio en 1838, su esposa y él se lanzaron a una larga serie de viajes por el extranjero, que le apartarían de Madrid hasta finales de 1840. No obstante, debo advertir aquí que el entusiasmo de Usoz por la Sociedad Bíblica no disminuyó después. En una carta fechada en diciembre de 1855 a su amigo cuáquero inglés Benjamin Wiffen, con quien colaboró para sacar del olvido los escritos de los antiguos autores españoles que abogaron por la Reforma, declaró lo siguiente: «Hasta ahora lo que [se] imprimió en Madrid por Borrow, y lo que hace

[15] *La nota de Borrow, junto con otra en* caló *de mano de Usoz, está al final del Vol. 2 del ejemplar de* The Zincali *de Usoz, 1841, en la Biblioteca Nacional de Madrid (índice de estantería U 2811).*

[16] *Biblioteca Nacional, Madrid, U 2338. Margarita Torrione,* Diccionario caló-castellano de don Luis Usoz y Río *(Perpiñán: CRILAUP, 1987).*

[17] *Biblioteca Nacional, U 2811, U 21294.*



Alton, y lo que hizo J. Thomson, puedo bien decir que yo lo he hecho: corrección de pruebas, buscar imprenta» (Ricart, 461)[18].

Ausente Usoz de España a finales del decenio de 1830 a 1840, Borrow y él se escribieron en términos amistosos. Sólo han sobrevivido alguna de sus cartas, pero incluso éstas no son fácilmente accesibles[19]. La primera carta de la serie (no publicada) con fecha del 2 de noviembre de 1838 es de Usoz, desde Roma. No sabemos bien qué impulsó a Borrow a decir a Usoz en su carta que «casarse es peor que ahorcarse» (una interesante inversión de la frase de San Pablo «es mejor casarse que abrasarse»); ni tampoco por qué motivo el recién casado dijese que estaba de acuerdo con él. En la carta de Borrow del 22 de febrero de 1839, decía a Usoz que esperaba publicar su diccionario gitano-español para finales del verano: «bien puedo io decir que no he mirado ni á trabajo ni a gasto ni a peligro». El 28 de julio, desde Sevilla, aseguró a Usoz lo siguiente: «no he olvidado mi promesa de dedicarle mi Gabicote ye Chipe Calí [libro de la lengua gitana]... No existe hombre en el mundo a quien más estime... Desearía saber si va a regresar a España pronto, porque, en tal caso, me gustaría contar con su colaboración». Usoz contestó (28 de agosto de 1839) que «le quedaría muy agradecido por su dedicatoria del Gabicote», ofreciéndose a ayudarle de toda forma y manera. Repitió esta oferta el 7 de enero de 1840 y, al preguntar por los progresos del diccionario *caló*, le preguntó si aparecería en él su nombre. En esos momentos se estaba preparando para un viaje a Inglaterra y le solicitó cartas de presentación. Hace gracia constatar que, al publicar una traducción inglesa de este pasaje, Knapp (Vol. I, 360) emplea varias veces guiones a la manera de Borrow para evitar hacer sucesivas referencias a la clase de persona religiosa con la que, a decir de Usoz, no le interesaba en absoluto mantener tratos. Se trataba de los metodistas. Knapp había sido misionero bautista en España durante el decenio de 1870 a 1880.

Evolución de *The Zincali*

Antes de ocuparnos de las restantes cartas de la serie escrita tras haber abandonado Borrow la Península Ibérica por las buenas, parece apropiado examinar con más detalle su última gira por España, comenzada a finales de 1838, de la que se trasluce que su futuro en la Sociedad Bíblica era limitado y que tenía entonces la intención de redondear los trabajos de preparación y documentación de algunos libros, así como pensar en nuevos terrenos a explorar durante el tiempo restante. Se dispuso a buscar ayuda para la composición de las últimas etapas de reunión de los materiales

[18] El Reverendo Dr. James Thomson fue enviado a España por la Sociedad Bíblica en 1847 por dos años, pero consiguió poco; todos sus esfuerzos para que se imprimiesen las Escrituras fallaron en el último momento. En 1854, el Reverendo George Alton imprimió 10.000 Biblias y Testamentos en Madrid, pero se le prohibió distribuirlos.

*[19] Cuando los originales autógrafos de la correspondencia entre Borrow y Usoz pueden hallarse, están en HSA, aparte del borrador transcrito en el Anexo 2. Knapp (Vol. 1, págs. 335-6 y 361-2; Vol. 2, págs. 286-8 y 294-6) y Clement K. Shorter (*George Borrow and His Circle*, Londres: Hodder & Stoughton, 1913, págs. 207-9) publicaron total o parcialmente seis cartas en su traducción inglesa.*

sueltos para lo que, en su momento, constituiría su primer gran obra, *The Zincali.* Ya se había ocupado de esa tarea durante más de tres años, desde que cruzó la frontera portuguesa. Su indicación de que ya conocía bastante bien el dialecto español del romaní antes de su llegada (*Los Zincali,* 108), parece una mistificación. En Badajoz comenzó inmediatamente a modificar la situación; empleó a los gitanos que allí vivían como cantera lingüística y utilizó sus servicios para producir distintos pasajes al *caló,* comprendido un capítulo de San Lucas. Todo fue bien con los integrantes del comité de la Sociedad Bíblica, pero ¿cómo podrían haber ellos interpretado las 16 «horribles maldiciones corrientes entonces entre los gitanos españoles» que se le ocurrió enviarle? También empezó a recoger *coplas:* en una carta a su madre del 24 de febrero de 1836, declara que en Extremadura había «escrito 100 de sus canciones, que son muy bonitas y tengo intención de traducir» (Knapp, Vol. 2, 284). Más tarde, siguió procedimientos semejantes en otros puntos de España, persuadiendo a los gitanos de Córdoba para que le tradujesen el Credo apostólico y, en Madrid, organizando sesiones regulares con colaboradoras gitanas a quienes recompensaba con vino de Málaga, sin llegar, sin embargo, a ofrecerles dinero en metálico.

El empleo que iba a dar a todo ello aún no lo tenía muy claro. Aunque la idea de algo semejante al Evangelio de San Lucas en lengua gitana ya la abrigaba desde un principio, su concepto de *The Zincali* continuó evolucionando. En principio, iba a ser poco más que un vocabulario de *caló.* En una posdata a su carta a Brandram del 27 de febrero de 1837, tras decirle que el Evangelio gitano de San Lucas ya estaba casi listo para la imprenta, Borrow anunció lo siguiente: «Es mi intención adjuntar un vocabulario de todas las palabras empleadas, con una explicación de las mismas en castellano» (Darlow, 205). Ya debería haber sabido que esta idea nunca tendría probabilidades de contar con la aprobación de la Sociedad Bíblica: tal publicación tendría que correr por su cuenta. En abril del año siguiente, Usoz la mencionaba como un vocabulario con información más extensa sobre los gitanos, su lengua y poesía. Parece ser que esto es lo que Borrow deseaba al quedarse a vivir en Sevilla doce meses más tarde y estaba preparado a invertir algún dinero para obtener lo que deseaba.

Juan Antonio Bailly

En este momento, cobra importancia el nombre de Juan Antonio Bailly, aunque nunca se encontrará en ninguno de los libros de Borrow. La mayoría de los viajeros británicos llegados a Sevilla parece haber conocido a Bailly. Conocemos sus antecedentes por el coronel Napier, a quien deslum-



braría Borrow con sus aptitudes lingüísticas en un encuentro del que se conocen muchos detalles. Napier nos dice que Bailly nació en Francia, de madre inglesa y padre francés. Habiendo llegado al Sur de España como sargento del ejército francés en 1823, permaneció en Sevilla y se casó con una española, ganándose precariamente la vida sirviendo a los turistas. Según dijo Richard Ford en la primera edición (1845) de su *Hand-Book*, «Ant.º Baillie puede tomarse de cicerone para hacer excursiones». La segunda edición (1847) fue más expresiva: «*Antonio Bailli* puede recomendarse mucho, no sólo como buen guía de la ciudad, sino como correo o criado para viajar por España: es un magnífico factótum y dragomán. ...Antonio es grueso y tiene buen humor, ...canta bien canciones andaluzas, se apaña para conseguir una *función gitana en Triana*, &c. &c.»[20]. Según Napier, era «persona muy divertida e inteligente», con un magnífico repertorio de divertidas anécdotas[21]. Parece ser que se españolizó y que, aunque hablaba inglés y francés, era aquella lengua la que empleaba para escribir a Borrow, aparte de una cierta posdata en no muy buen francés[22].

Borrow encontró a Bailly durante la estancia de once días que hizo en Sevilla, de camino entre Cádiz y Madrid en 1839, hospedándose en la Posada de la Reina de la calle de Jimios, con la que Bailly tenía contacto. Antes de su marcha, Borrow llegó a un acuerdo con él y con el propietario de la posada, Don Francisco José de Silva, por el cual reunirían todas las expresiones posibles en *caló*, para lo que pagaría lo que fuese menester. Pasadas unas pocas semanas, Bailly envió a Borrow a Madrid un paquete con el material tomado de un vendedor de lotería bastante primitivo y silvestre, llamado Manuel, que más tarde recitaría composiciones en *caló* en la casa que Borrow había alquilado en la Plazuela de la Pica Seca en Sevilla. Quizá, también, Bailly hubiese podido reunir especímenes más auténticos en Triana, la Macarena y otros barrios gitanos de Sevilla[23]. En cierto momento le encontramos siguiendo la pista de un vocabulario *caló* que, al parecer, se encontraba en poder del amigo de un amigo, pero no se sabe si lo pudo localizar.

Cuando Samuel Widdrington, otro viajero británico, llegó a España algunos años más tarde, no dejó de buscar a Bailly, y en el libro que escribió le recomendó como inteligente guía y magnífico cocinero y criado de viaje. Sin embargo, también hizo constar una queja bastante amarga de éste, refiriéndose a algunos de sus clientes. Bailly se lamentaba de que

> había relatado algunas de sus mejores anécdotas a distintos turistas, uno de ellos fallecido y por lo menos dos con vida, sin que éstos mencionasen la fuente de procedencia de las mismas, y, en algunos casos, haciendo todo lo posible por ocultarlo. Lo sentía mucho porque siempre le habían prometido mencionarle en sus obras, pero siempre olvidaban hacerlo.

[20] *El texto de la primera edición citado según Richard Ford,* A Hand-Book for Travellers in Spain, *ed. I. Robertson (Londres: Centaur Press, 1966), pág. 366. «Bailly» parece haber sido la ortografía correcta del nombre: por lo menos es la forma que él mismo usaba al escribir a Borrow.*

[21] *Teniente Coronel E. Napier,* Excursions along the Shores of the Mediterranean *(Londres: Henry Colburn, 1842), Vol. 2, pág. 67.*

[22] *Dos cartas autógrafas en HSA; traducciones en Knapp (Vol. 2, págs. 285-6 y 289). Knapp no cita la posdata de la carta anterior, que dice así: «Ayez pitié de moi et des [sic] mes pauves [sic] enfants».*

[23] *Knapp poseía un manuscrito titulado «Cancioncitas de los Gitanos», que, según él (Vol. 1, pág. 373), fue facilitado enteramente por Bailly, junto con traducciones al español. No se le puede seguir el rastro en la colección de Knapp de la HSA.*

Widdrington añadió: «Es acendrado lector de la poesía gitana y demás folclore, y de lo que dice se desprende que ha estudiado sus costumbres en gran detalle», pero «en el futuro quizá ya no se muestre tan comunicativo»[24]. Esperemos que Borrow no figure entre los ingratos que desencataran a Bailly «hombre grueso y de buen humor» y lo indispusiera con los clientes que hacían uso de sus conocimientos.

Manuel

Al contrario de lo que sucedió con Bailly, Manuel el lotero aparece en cierto pasaje de *Los Zincali* y también en *La Biblia en España*[25]. Entendemos que este hombre paciente y estoico, aunque no era gitano él mismo, sentía pasión por la lengua gitana. No era el único en sentir esta afición pues había muchos que compusieron una literatura manuscrita en lengua gitana artificial, con prosa y verso en *caló*. Según contaba Borrow a Usoz en su carta del 28 de julio de 1839 desde Sevilla:

> He hecho varios esfuerzos para recoger todas las notas de los que se llaman a sí mismos *Maestros del Caló*. Estas personas no son gitanas y carecen de ideas bien definidas acerca de esa lengua; además, en su mayoría carecen de instrucción. Sin embargo, han escrito canciones e incluso poemas en lo que llaman «gitano», aunque los gitanos no lo comprenden. Es intención mía publicar algunas selecciones de estas canciones, con observaciones sobre ellas.

A pesar de lo que dice Borrow, los jóvenes de la buena sociedad y no pocos aristócratas también adolecían de la manía de la lengua, atuendo y maneras de los gitanos. Una de tales composiciones, obra de Luis Lobo, fue la que llamó la atención de Manuel, que se convirtió en uno de los más perfectos practicantes del género en Sevilla. Las muestras de lo que Borrow llama «poesía gitana apócrifa en Andalucía» en *The Zincali* proceden de Manuel, quien, según nos dice Borrow, le abordó por primera vez al verle conversar con una gitana. Borrow dice haber copiado *La Retreque* («La Peste») en una de las interpretaciones de Manuel, pero el texto, con traducción al español, parece haber sido transmitido por correo por Bailly antes de que Borrow pasase a vivir a Sevilla. Igual ocurre con *Brijindope* («El Diluvio»). Sobreviven los manuscritos de ambas, que parecen de mano de Manuel[26]. Bailly también pasó distintos pasajes de Manuel incluidos en las «Misceláneas de la lengua gitana», adjuntas al vocabulario de *The Zincali:* según concebía Borrow, éstas son principalmente producciones artificiales de *los de la afición.* Todo esto contribuyó a hinchar el libro pero tuvo como efecto el adulterar los más genuinos especímenes del *caló* que el mismo Borrow había reunido en Badajoz y Mérida, Madrid y Triana, Granada y Córdoba.

[24] *Capitán S. E. Widdrington R. N.,* Spain and the Spaniards in 1843 *(Londres: T. & W. Boone, 1844), Vol. 1, pág. 434. En Vol. 2, págs. 304-6, Widdrington escribe acerca de los efectos a largo plazo de la expedición de Borrow a España, menospreciándolos.*

[25] Los Zincali, *págs. 201-2;* La Biblia en España, *Vol. 3, págs. 206-7.*

[26] *Versiones impresas en* The Zincali, *Vol. 2, págs. 63-87. Manuscritas en la HSA; la caligrafía no es de Borrow, Bailly ni Usoz.*



The Zincali: las críticas de Usoz

Cuando Borrow escribió a Brandram el 29 de septiembre de 1839, pudo afirmar: «Ya me he hecho con los materiales para escribir un curioso libro de viajes por España...; y he formado un vocabulario en la lengua gitana de España, así como una colección de las canciones y poesías de los gitanos, con ensayos de introducción». Más tarde (1841) diría a Lord Clarendon que «la compilación del vocabulario, por sí sola, me ha costado casi 300 libras esterlinas»[27]. Antes de que Borrow abandonase Sevilla, ya había plasmado más o menos el título del libro y su plan (Darlow, 463-4). Constituía una curiosa mezcla portadora de todos los signos de la inestable composición del autor: un vocabulario *caló*-inglés-español, una antología de rimas y sentencias en romaní, «recogidas en Extremadura, Castilla la Nueva, Valencia y Andalucía», las composiciones de la «afición» de Sevilla —todo ello precedido por un surtido de ensayos sobre los gitanos de varios países y su historia en España, con sus costumbres. Cuando Richard Ford vio este popurrí, aconsejó a Borrow con insistencia que descartase la erudición y se dedicase a los incidentes en que él mismo hubiese intervenido. Es de sentido común que los consejos de Ford fueron completamente razonables. En cierto modo, así era si tenía la intención de alcanzar a un público más amplio, pero cuando uno sitúa *The Zincali* en su contexto histórico también se ve claramente que ocupa un puesto importante en la evolución de los estudios sobre los gitanos españoles. Relego al Anexo 1 mis notas al efecto.

Ya es hora de volver a Luis de Usoz y Río para ver qué interpretación dio a *The Zincali*. Borrow se embarcó en Inglaterra para Cádiz el día 3 de abril de 1840 junto con Mary y Henrietta Clarke. Esto significa que Usoz y él coincidieron en Londres. (Gayangos también se encontraba allí.) Desde estos momentos, la cronología de su correspondencia posterior es bastante incierta. También existen huecos en ella. La carta sin fecha que, según aduce Knapp, sería del 7 de mayo de 1840 (Vol. 1, 361) parece haber sido originada por una discusión en la que Borrow ofreció algún atisbo de lo que pensaba escribir acerca de España: por ejemplo, que todas las personas que conoció, menos tres, eran unos bribones (siendo la excepción, según Knapp, el mismo Usoz, María Díaz y Andrés Borrego). Usoz, aun aceptando que las cosas en España estaban muy lejos de marchar bien, reclamó que mitigase su dicterio, indicando que tampoco era todo perfecto en Inglaterra. Knapp dice que esta carta «fue rota en pedazos con rabia». No fue así. Las primeras cuatro páginas están intactas y aunque falta un trozo de la última cuartilla, no parece que esto sea resultado de un arrebato de ira. La siguiente carta de Usoz, no publicada y con fecha clara del 25 de agosto de 1840, muestra otra vena curiosamente diferente: dice que tie-

[27] *Borrador de una carta en el Centro de Investigaciones Humanísticas Harry Ransom, Universidad de Tejas, Austin.*



ne muchas ganas de ver el libro de Borrow sobre los gitanos, que «agotará el asunto» y continúa hablando de la antigua poesía española. El documento final de la serie es un borrador de carta de Borrow, no publicado, que ahora se encuentra en Adelaida, Sur de Australia. A veces, la caligrafía es difícil de descifrar, pero merece la pena transcribirla en su totalidad (véase el Anexo 2) porque suscita distintos temas de interés.

¿Es la que dio al traste con otra de las malhadadas amistades de que está llena la biografía de Borrow? Si tal carta hubiese sido remitida a Usoz, la falta de indicios sobre comunicaciones ulteriores sería comprensible. ¿Y qué fue lo que sugirió las críticas que la motivaron? Es muy posible que Usoz ya hubiese leído un ejemplar de *The Zincali* publicado en abril de 1841 (pues se encontraba de nuevo en Inglaterra entre marzo y junio de 1841), y había escrito a Borrow para quejarse de los particulares de que trataba el borrador. No tenemos carta de Usoz que confirme este extremo, pero nos da buena indicación su ejemplar de *The Zincali,* ahora en la Biblioteca Nacional. (Espero que haya sido un ejemplar regalado y que no lo hubiera tenido que comprar.) En las guardas del primer volumen (con el número de estantería U 2810) existe una nota firmada por Usoz en la que indica ciertas omisiones y faltas de exactitud. A su entender, eran estas:

— Una nota a pie de página (Vol. 1, 210) diciendo que Borrow había leído muchas cartas manuscritas de Carlos III en los archivos de Simancas, aunque nunca había estado en Simancas.

— El no darse por enterado de que el capítulo 13, parte I, relativo a la pragmática sanción de Carlos III sobre los gitanos había sido escrito por un español.

— La afirmación de Borrow (Vol. 1, 359) de que al traducir el Evangelio de San Lucas al vascuence fue «ayudado por un ingenioso caballero, nativo de la provincia de Guipúzcoa», mientras que la persona en cuestión, el doctor Oteiza, fue el único traductor y corrector de las pruebas.

— La incorporación, a lo largo de todo el libro, de largos pasajes de autores españoles [así es, pero esto no tiene la misma importancia que los demás puntos].

— Y, por último, el hecho de que, no obstante su promesa de dedicar el libro a un español a quien ni siquiera menciona, está en efecto dedicado a un aristócrata inglés (Lord Clarendon)... por una persona que nunca dijo nada bueno de la nobleza inglesa.

La nota termina con las primeras tres palabras de la traducción latina de una sentencia atribuida a Aristóteles: *Amicus Plato, sed [magis amica veritas]* («Amo a Platón, pero más amo a la verdad»).

Es evidente que aún existe un diario manuscrito de Usoz, correspondiente a su estancia en Inglaterra en 1840-41 (Ricart, 442; Ortiz Armengol, 84-5).



Parece estar en la actualidad en poder de don Julio Caro Baroja, habiéndolo adquirido don Pío Baroja hace ochenta años, sin haberlo publicado nunca. Hasta aquí, no he podido descubrir si arroja alguna luz sobre los tratos de Usoz con Borrow en aquellos años. Está claro que tenía motivos para sentirse ofendido y hemos de esperar que Borrow nunca llegase a enviarle su airada carta, cuyo borrador compuso al saber de las críticas. Por ventura, Borrow caería por último en la cuenta de que tenía que hacer algunas concesiones. En la segunda edición de *The Zincali* publicada en marzo de 1843, la censurable nota a pie de página sobre Carlos III fue reemplazada por otra en la que reconocía la intervención de Usoz, y la condescendiente referencia a la «ayuda» de Oteiza sobre el Evangelio de San Lucas en vascuence también fue eliminada[28]. En el capítulo «Del lenguaje de los gitanos», se añadió una nota haciendo referencia a la poco conocida obra del siglo XVI *El Estudioso Cortesano* de Lorenzo Palmireno, expresando su gratitud a «un amable amigo y nativo de España» por la información y repaso del volumen: podría tratarse de Usoz o Gayangos. Aún mejor, el prefacio a la primera edición de *La Biblia en España,* con fecha del 26 de noviembre de 1842, contiene algunas expresiones notablemente cordiales. Después de elogiar el trabajo de otros misioneros británicos, incluido Graydon —¡Graydon, ni más ni menos, a quien pocos años atrás había llamado «miserable criatura», comparándole a «un cerdo en una sementera» (Darlow, 314, 321)!—, Borrow continúa así:

> considero felicísima la oportunidad que me presenta de hablar de Luis de Usoz y Río... Durante mi permanencia en España recibí toda clase de pruebas de amistad de este caballero, que... se empleaba cuanto podía en adelantar las miras de la Sociedad Bíblica, sin otro móvil que la esperanza de contribuir acaso con su esfuerzo a la paz, felicidad y civilización de su tierra natal[29].

Añádase a esto una nota a pie de página que reconoce la deuda de Borrow ante Usoz por el material relativo a Carlos III y a los comuneros, que concluye así: «Quizá no exista otra persona viviente con tanta competencia para sacar a la luz obscuros pasajes de la historia de España como este caballero». La nota se eliminó de la tercera edición de *La Biblia en España* (1843), pero se conservó el resto de su testimonio.

Por lo precedente, Usoz hizo bien en enfrentarse a Borrow. Cuando menos, le forzó a reconocer su papel y le obligó a avenirse con el sentimiento expresado en el prefacio a *La Biblia en España:* «Villano es el corazón que rehúsa al mérito su recompensa». Fue también quizá la decidida defensa que Usoz hizo de su país la que indujo a Borrow a moderar su descripción de la sociedad española en dicho prefacio. La respuesta de Borrow a las críticas fue en esta ocasión muy diferente a la que escribiría en *The Romany Rye.* Pero, quizá, la experiencia le dejó intranquilo. ¿En qué medida

[28] *En el Cap. 37 de* La Biblia en España, *Borrow introdujo algunos comentarios bastante ambiguos de su cometido al sacar a la luz esta traducción. Sus observaciones en el borrador del Anexo 2 son novedosas y bibliográficamente interesantes: ¿sería posible que la versión del Evangelio de San Lucas al vascuence tenga más derecho a figurar marginalmente en las obras de Borrow de lo que generalmente se cree?*

[29] La Biblia en España, *Vol. I, pág. 46.*

existe un reflejo del propio Borrow en su historia de *Lavengro,* relativa a un autor caballero convencido de que no podrá escribir una obra original y de que se denunciarán sus plagios? ¿Se referiría a la denuncia de Usoz?

Angus Fraser

Anexo 1

La importancia de *The Zincali* en la evolución de los estudios sobre los gitanos españoles

Es importante recordar que el texto de *The Zincali* ha cambiado más, de una edición a otra, que ninguna otra de las obras de Borrow[30]. Para captar su atmósfera inicial, hay que leer la primera edición, o bien alguna de las tiradas estadounidenses extraídas de ella. Aunque algunas de las ediciones posteriores han introducido nuevos materiales o devuelto parte de lo antes eliminado, la historia del libro, en cuanto a su texto, es fundamentalmente una serie de omisiones sucesivas desde la segunda edición en adelante. Lo mismo ha sucedido con las traducciones. Por ejemplo, la traducción de Azaña al español en 1932 omitió el vocabulario *caló* y gran parte de la antología de poesía gitana, conservando solamente 33 de las 101 coplas.

Se ha de reconocer aquí que el libro es misceláneo y está mal organizado, representando un género difícil de clasificar. Sus críticos han hallado faltas en su exposición, que consideran tediosa. Pero incluso como obra de referencia, el libro tiene virtudes utilitarias. Proporciona fácil acceso a alguno de los antiguos escritores españoles a quienes Ford deseaba tanto expurgar: por ejemplo, aunque se pueden hallar ejemplares del tratado de la *Expulsión de los Gitanos* de Sancho de Moncada, escrito en el siglo XVII, son raros y muy caros, de forma que es muy provechoso disponer de la traducción completa de Borrow en *The Zincali.* Y los dos capítulos en que analiza la legislación antigitana en España, con largos resúmenes y extractos traducidos, sigue constituyendo una útil sinopsis, a pesar de sus errores ocasionales. Sólo ha necesitado revisarse seriamente el análisis desde que hace unos pocos decenios los eruditos españoles comenzaron a investigar más a fondo estos asuntos.

Pero no son éstos los aspectos en que radica la importancia erudita de *The Zincali.* En parte, su mérito reside en el hecho fundamental de que, desde distintos puntos de vista, Borrow fue el primero en este campo que

[30] *Michael Collie y Angus Fraser,* George Borrow: A Bibliographical Study *(Winchester: St. Paul's Bibliographies, 1984).*



produjo un extenso estudio basado en su experiencia personal, y habría de pasar mucho tiempo antes de que le surgiesen rivales españoles. Hizo un esfuerzo prácticamente no imitado por nadie; más tarde, cuando surgieron otros investigadores, ya habían cambiado mucho las cosas y se había perdido material. El vocabulario de Borrow y otro material lingüístico —tan lamentablemente descartado o recortado en algunas ediciones— ha constituido durante mucho tiempo la más antigua colección importante del *caló* de que se podía disponer; e incluso descontadas algunas de las etimologías a veces fantásticas, los errores de transcripción e interpretación y la fácil adulteración del caudal de *caló* con términos espúreos de la «afición» sevillana[31], el conocimiento de este dialecto sería mucho menor sin la intervención de Borrow. Es verdad que los diccionarios de *caló* aparecen en abundancia durante los dos decenios y medio siguientes —1844, 1846, 1848, 1851, 1867— porque tan en boga se había puesto el tema, pero, aparte del primero de Trujillo, todos los demás parecen haberse apoyado más o menos en la obra de Borrow. Sólo con el reciente descubrimiento por Margarita Torrione de un antiguo vocabulario de *caló*, recogido en Andalucía por el arabista José Antonio Conde (1765-1820), tenemos ahora esperanzas de seguir la pista a este dialecto hasta los tiempos en que utilizaba declinaciones, con lo que estaba mucho más próximo a otros dialectos europeos del romaní[32].

Ocasionalmente, el testimonio de Borrow es esencial para resolver alguna dudosa cuestión de lingüística o musicología histórica. Todos sabemos que el flamenco es un género musical. Pero sólo en Borrow aprendemos que, en su día, la palabra *flamenco* se aplicaba a los gitanos: en su primer capítulo se traduce al inglés como «flamenco, de Flandes», y dos veces registra la expresión en caló «Flamenca de Roma» en «La poesía de los gitanos» (N.os 57 y 58)[33]. Así es, pues, posible deducir que la música que, en torno al siglo XIX se denominó *flamenco* quería decir, sencillamente, «gitana». Además, la colección de «La poesía de los gitanos» de Borrow se parece a veces a sus muestras de «Poesía gitana apócrifa» por cuanto se trata más bien de traducciones del castellano al *caló*[34]; sus versiones inglesas están expurgadas de expresiones atrevidas, sin que se ofrezca interpretación literal alguna del original; pero, bajo estas distorsiones, esta antología contiene los más viejos especímenes conocidos, en forma literaria, de la canción que forma el núcleo del *cante jondo*, la *siguiriya* (por ejemplo, las n.º 7, 24, 49, 50, 52, 55-7, 59, 63, 65)[35].

La filología «romaní» hizo enormes progresos durante el siglo XIX y las debilidades de Borrow pronto se detectaron. Pero, incluso ahora, si uno lee su acervo de costumbres gitanas, a veces es notable cómo abrió camino

[31] *Carlos Clavería,* Estudios sobre los gitanismos del Español *(Madrid: CSIC, 1951), págs. 72-3; y Margarita Torrione,* «Debla: *un arcano del cante flamenco»,* Revista de Dialectología y Tradiciones populares, *Vol. 45 (1990), págs. 103-130.*

[32] *Margarita Torrione,* Del dialecto caló y sus usuarios: la minoría gitana de España *(Perpiñán: tesis doctoral, 1988); José Antonio Conde,* Vocabulario de Lengua Ethigitana o de los Gitanos, *ed. M. Torrione (en preparación).*

[33] *Margarita Torrione, «Del viajero ilustrado al viajero romántico. Visión del folklore gitano-andaluz»,* Cuadernos Hispanoamericanos *(mayo 1992), págs. 9-30, esp. 26-8.*

[34] *Hugo Schuchardt, «Die Cantes flamencos»,* Zeitschrift für romanische Philologie, *Vol. 5 (1881), págs. 249-322.*

[35] *Arie C. Sneeuw, «Las 'Poesías de los gitanos', publicadas por George Borrow en 1841. Edición íntegra»,* CANDIL Revista de Flamenco, *Vol. 15, N.º 83 (sep./oct. 1992), págs. 167-76.*

a este tema y cuánto más aventurero es (y fácil de leer) que sus contemporáneos[36]. De forma muy conveniente para nosotros, señala el material más resbaladizo con indicaciones tales como «no podemos ser muy explícitos». Hay ocasiones en que lleva este proceder hasta tal extremo que el lector duda de lo que lee, como cuando describe las precauciones tomadas por las madres gitanas para salvaguardar la virtud de sus hijas, con una especie de cinturón de castidad, el *diclé*. «Ciertas razones que puedan comprenderse con facilidad —declara Borrow— nos hacen imposible ser más explícitos acerca de este menester: permítasenos, sin embargo, afirmar que no hay mujeres en este mundo con ropa interior semejante a la de las gitanas». Tan fácil generalización acerca de la «ropa interior» que pueda llevarse en todo el resto del mundo, da mucho que pensar, así como las atrevidas alusiones que podemos esperar de Borrow sobre «varios y distantes países» con los que, según él, tenía familiaridad. Dada la natural circunspección de los gitanos respecto a estos asuntos, los capítulos de Borrow acerca de las costumbres gitanas son todo un triunfo. Pero ¿son de fiar? Por desgracia, existen pocas noticias diferentes al respecto[37]. En lo sucesivo, los escritores españoles que se refieren a los gitanos parecen quedar satisfechos apoyándose en su testimonio, sin ofrecer nuevos pensamientos. Por ejemplo, José-Carlos de Luna, más de un siglo después de Borrow, se limita a repetir lo dicho sobre el *diclé*, comprendida una parte de su fraseología:

> El *diclé*, a modo de cinturón de castidad, lo constituye cierta prenda íntima especialmente confeccionada y cosida, que la madre pone a sus hijas mocitas y que éstas no se quitan sino en su presencia. No podemos ser más explícitos, ni sabríamos aun conociendo detalladamente la extraña cerradura, que es marchamo de la raza, símbolo de su moral y brújula de sus juicios[38].

Gran parte de este material se recortó cuando *The Zincali* salió a la calle en 1846, en una edición popular barata. No podía permitirse que lo leyesen personas que estuviesen rascándose los bolsillos. Como preguntó un fiscal ante el asombro de un jurado durante el juicio contra la edición Penguin de *Lady Chatterley's Lover* en Londres, 114 años más tarde: «¿Les parecería bien a ustedes que este libro lo leyesen su mujer o sus criados?».

[36] *En cuanto a sus predecesores,* Travels from Vienna through Lower Hungary *por Richard Bright (Edimburgo: Archibald Constable, 1818) tenía un apéndice, «Estado de los gitanos en España, 1817», por un escritor británico anónimo que, de una manera más limitada, fue el único antecesor serio publicado, en el campo de la lengua y costumbres en España.*

[37] *Excepto por John Sampson, «English Gypsy Dress»,* Journal of the Gypsy Lore Society *(Serie antigua), Vol. 3 (1891-2), págs. 155-9.*

[38] *José-Carlos de Luna,* Gitanos de la Bética *(Madrid: EPESA, 1951), pág. 193.*



Anexo 2

Borrador de carta, no publicado, de Borrow a Luis de Usoz y Río (en la Biblioteca de York Gate, Real Sociedad Geográfica de Australasia, Adelaida, Australia del Sur)

Es la segunda vez esa que V me ha insultado en la manera más grosera y injusta Si usted se figuró agraviado —porque no se quejo V. inmediatamente y con franqueza en lugar de tenerse escondido buscando una ocasión para echarse encima demi [de mi] de espalda y de improviso

Tal conducta es la de un lobo —el lobo no se conoce mas en Inglaterra, adios [a Dios] gracias, hace mas de cuatro siglos

V. dice que io le pido noticias V. no tengo io acaso todas sus cartas, en que V muchas veces se ofrece con instancia y me pide V que como un favor que io me servira [sirviera] de V por [para] cualquiera trabajo

En cuanto a correspondencia — ¿Quién fue que primero pidió una correspondencia ¿no era V en su carta de Zaragoza con fecha de [blanco]; desde entonces V me ha escrito repetidas cartas de Italia y de Francia en todas las cuales se quejo de que io no le escribia bastante dandole noticias.

En cuanto a la dedicatoria: Tengo tres cartas suyas donde V lo pide, nunca la ofrecí. hace siete meses que V me dijo que puede ser que seria mas provechoso para la obra dedicarla a algun gran Señor; pensé que V no queria mas una cosa que debia en efecto serle de poquisima importancia, la dedicatoria de la obra de un hombre desconocido, como io, y desde entonces V nunca lo mentió [mentó] —por eso no le dediqué el libro— si io me uviera figurado que V lo [?queria] le uviera dedicado veinte vezes.

En cuanto a O[teiza] — dije solamente lo que el me aconsejo siempre decir — nos proporciono una traduccion Bascongada muy mala de un Evangelio — pero me dijo que el era solamente en parte el autor — la redacté un año despues menos con su ayuda que la de otra persona, muchas personas se han mezclado la mano dentro Que derecho tenia io de mentar á Oteiza y de esponerle [exponerle] se el se ha mentado á V — es cosa suya — y una contradiccion en que io no me mezclo.

V se alza ahora la lanza en defensa de los corregidores de E[spaña]. En ahora buena [enhorabuena] quien tiene mas derecho que V en cuanto ya le ha dedicado á V una obra un corregidor retirado, el respetable C[alderón][39].

Soy siempre su amigo
GB

[39] *Estébanez Calderón dedicó su novela histórica* Cristianos y Moriscos *(1838) a Usoz. Fue durante algún tiempo jefe político de Sevilla.*



Rufino Tamayo,
«Máscara roja», 1941



Notas sobre la vanguardia en México

La irrupción de las literaturas de vanguardia coincidió en México con el período inmediato de la posrevolución y conjuntó, abruptamente, a epígonos del modernismo con otros *ismos* diversos, incluyendo a los dos grupos mediante los cuales examinaremos algunos aspectos de la vanguardia que siguió al modernismo. De aquella extraña —y las más de las veces forzada— convivencia entre modernistas, ateneístas, colonialistas, nativistas, agoristas o simples individualistas, surgieron todo tipo de pugnas, disensiones y polémicas, algunas de las cuales repasaremos aquí.

El México posrevolucionario propició una confusión —casi constante— entre vanguardismo estético y vanguardismo político, debido a exigencias históricas más acentuadas y urgentes que en otras partes. De allí, muchos de los enconados y frecuentes reproches —ataques frontales, a veces— que la vanguardia de corte político endilgó a la vanguardia literaria. Frecuente tributaria de los vaivenes políticos, la historia de la cultura de este período refleja buena parte de aquellas refriegas. Revisemos algunos aspectos aproximándonos a dos grupos significativos: *Estridentistas* y *Contemporáneos*. Ambos emprendieron y desarrollaron buena parte de su trabajo literario, congregados en torno a sus respectivas revistas y siguieron con gran interés, curiosidad y actualidad lo que sucedía fuera de las fronteras nacionales.

Cronológicamente admitido como primer movimiento de vanguardia en México, el estridentismo, iniciado y animado por Manuel Maples Arce, se dio a conocer en diciembre de 1921. Anunció sus «sonoros propósitos» con el manifiesto *Actual N.º 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, y extinguió su vida activa hacia 1927. A lo largo de dicho período, los estridentistas publicaron —amén de cuatro manifiestos y su obra personal— cuatro intermitentes revistas: *Ser* (1922), *Irradia-*



dor (1923), *Semáforo* (1924) y *Horizonte* (1926-1927), además de un efímero periódico, *El Gladiador.*

La historia e intenciones del manifiesto las relata Maples Arce en sus memorias:

> Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenía su sentido explicativo. Inicié una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual, a la vez que trabajaba por difundir entre la juventud mexicana las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia, al que México había permanecido indiferente... Explicar las finalidades de la renovación implicaba un largo proceso. La estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total. Había que recurrir a medios expeditos y no dejar títere con cabeza. No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo que recuerde, me dije: no hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez.
>
> Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste me fui a la imprenta de la escuela de huérfanos. La hoja impresa en papel Velin de colores se titulaba *Actual*[1].

Desde el principio, el estridentismo tomó de las diferentes escuelas europeas todo lo que daba cuenta de la vertiginosa y flamante manera de vivir que trajo el nuevo siglo. La mayoría de los jóvenes que se acercaron a este movimiento —nadie podría llamarle con propiedad escuela— conocían bastante de lo que estaba sucediendo en Europa y también en otras latitudes de América. Compartieron con futuristas, dadaístas y otros «istas» la afición y el deslumbramiento por el dinamismo mecánico, la exaltación del automóvil, del tren y del aeroplano que apuntaba en dirección a la *modernolatría* que acuñaron los futuristas italianos. Del unanimismo de Jules Romains tomaron lo multitudinario de las ciudades modernas que minimizaban a sus habitantes.

El manifiesto de Maples Arce fue un llamado a los intelectuales mexicanos «a la acción rápida y la subversión total». Invitaba a «echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez» quien años antes había sugerido en un poema, como receta contra Darío, torcerle «el cuello al cisne de engañoso plumaje». Tocaba ahora su turno a los cuellos de los epígonos del modernismo en México.

El llamado de Maples Arce no cayó en el vacío. En poco tiempo se le unieron Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla, Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Francisco Orozco Muñoz, Salvador Novo y Humberto Rivas en la literatura. En las artes plásticas acudieron, entre otros, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Germán Cueto, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Guillermo Ruiz, Javier Guerrero y Máximo Pacheco. También se acercaron algunos músicos y compositores. Los más conspicuos: Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas[2].

[1] *Luis Mario Schneider,* El estridentismo o una literatura de la estrategia *(México: Ediciones de Bellas Artes, 1970), pág. 35.*

[2] *Además de los nombrados, se suele adjudicar al grupo estridentista —bien como integrantes, bien como allegados o simples simpatizantes— a los siguientes escritores: Gerardo García, Enrique Barreiro Tablada, Mario Ponzón Ribera y José Luis Díaz Castilla. A los artistas plásticos Julio de la Fuente y Gabriel Fernández Ledesma. Véase asimismo la nómina de participantes que proporcionamos en el cuerpo del trabajo a propósito del evento estridentista en el Café Europa.*



Puestas en marcha algunas consideraciones estéticas, el grupo trató de imprimirle cierto carácter nacional a su movimiento, instalando una especie de sede en la ciudad de México, en el taller del pintor Huberto Ramírez, en la calle de Donceles 69. En la práctica el grupo «sesionó» de manera permanente, hasta el traslado a Xalapa, en el café «Europa» rebautizado por Ortega y Arqueles Vela como el «Café de Nadie»:

> Una noche lamida por la llovizna, Maples Arce salió en recurso de un lugar cordial para su pensamiento; iba por la avenida Jalisco, cuando al pasar por una puerta sintió la soledad de un establecimiento que lo invitaba a pasar; penetró, saludó seguro de que no había ninguno que le respondiera y se sentó a la mesa; luego fue a la pieza siguiente donde una cafetera hervía el zumo de las noches sin rumbo y se sirvió una taza; regresó a su mesa y bebió en el tiempo su café. Al concluir, regresó la taza a su sitio, puso en el contador el precio que solicitaba la tarifa y se marchó. Había descubierto el Café de Nadie[3].

Así, con esta «prosa estridentista», narra List Arzubide el encuentro de Maples Arce con el café «Europa» en la colonia Roma donde desde abril de 1923 comenzó a reunirse el grupo Estridentista: «El Café se va llenando con los demás del Grupo Estridentista, que llegan, cada uno con su linterna roja y en las solapas de los trajes, el número de sus conquistas diarias»[4]. Este establecimiento pasaría a la historia literaria de México con el nombre sobre el cual Arqueles Vela escribió luego una novela: *El Café de Nadie*[5].

Desde este café, ubicado en el N.° 100 de la antigua avenida Jalisco —hoy Álvaro Obregón—, los estridentistas lanzaron su primer gran ofensiva conjunta. El sábado 12 de abril de 1924 inauguraron una exposición que exhibió cuadros de Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier González y Máximo Pacheco, además de las máscaras «estridentistas» de Germán Cueto y esculturas de Guillermo Ruiz. Leyeron poemas Maples Arce, List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha, Luis Felipe Mena y Miguel Aguillón Guzmán. Arqueles Vela cerró la andanada con una lectura de su novela en proceso *El Café de Nadie.* Los ecos de aquella sesión fueron rápidamente recogidos, casi a manera de guante, por un grupo que resultó su más constante antagonista: los *Contemporáneos.* Menos de dos meses después, el 29 de mayo, Xavier Villaurrutia ofreció una conferencia en la Biblioteca Cervantes. Entre muchos y diversos conceptos acerca de la poesía mexicana y el grupo joven que representaba, se refirió a los estridentistas:

> Sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos;* y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el

[3] *Germán List Arzubide,* El movimiento estridentista *(Jalapa, Ver.: Ediciones de Horizonte, 1926), págs. 23-24.*

[4] *List Arzubide, pág. 16.*

[5] *Arqueles Vela,* El Café de Nadie *(Jalapa, Ver.: Ediciones de Horizonte, 1926). Incluye además* Un crimen provisional *y* La Señorita Etc.

ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo —'un prosélito es todo lo contrario de un discípulo'—. Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecérsele al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconsciencia poética colectiva, un verdadero *unanimismo* muy semejante, si no fuera contrario, al que propuso en Francia Jules Romains. Lástima que esta conclusión no haya sido previamente anunciada por los estridentistas en sus sonoros propósitos. Aunque bien mirado, no es tarde para hacerlo[6].

La querella estaba planteada. Los dos grupos que con el pasar de los años serían contemplados como representativos de la vanguardia en México, comenzaban a perfilarse y reconocerse como irreconciliablemente antagónicos pero, al tiempo, diferentes de su entorno[7].

Desde los primeros e inseguros pasos del juvenil grupo «Orchabada» que conjuntó a Enrique Ortega Flores, los hermanos Carlos y Eduardo Chávez, Octavio Gabino Barreda, Guillermo Dávila y, con menor frecuencia y apego, a Carlos Pellicer y Luis Enrique Erro, acercamientos y distanciamientos irían relacionando entre sí a aquellos que llegarían a designarse, por cómoda convención literaria, como el grupo de *Contemporáneos*. El grupo «Orchabada» solía reunirse en la casa de los Chávez ubicada en la Plaza de Santísima, hoy calle República de Guatemala. Pero el largo proceso de constante aglutinamiento de aquellos jóvenes escritores, acompañado de la tan frecuente creación y desaparición de revistas literarias propiciadas por el México posrevolucionario, no resultó tan determinante, a pesar de su indubitable importancia, como lo fue la Escuela Nacional Preparatoria[8].

Es hecho generalmente aceptado que los jóvenes que hacia 1928 fundaron la editorial y revista *Contemporáneos* se fueron aglutinando mediante las siguientes fusiones parciales: primero, los nacidos entre 1897 y 1902 e incluye a Carlos Pellicer Cámara, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza Alcalá y Jaime Torres Bodet. El siguiente grupo se constituyó a partir de 1917, reuniendo a los nacidos entre 1903 y 1904: Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Salvador Novo. Ambos grupos se conocieron en la Escuela Nacional Preparatoria al iniciarse el año lectivo de 1917. Fue entonces cuando José Gorostiza llegó a la capital desde Aguascalientes y se acercó a los primeros. Novo llegó desde Torreón a la ciudad de México y de inmediato conoció a Pellicer y a Villaurrutia. Con este último formó lo que solía denominar la «generación bicápite». También Samuel Ramos, quien publicó sus primeros trabajos importantes en *Contemporáneos*, arribó desde su natal Michoacán en 1917 para incorporarse a la Escuela Nacional Preparatoria. En 1921 se les sumó Jorge Cuesta, originario de Córdoba, Veracruz, y en 1923 el sinaloense Gilberto Owen, procedente de Toluca[9]. Entre julio y noviembre figuran ya reu-

[6] *Xavier Villaurrutia, «La Poesía de los Jóvenes de México», Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, Salón de la Biblioteca Cervantes, 29 de mayo 1924 (México:* Antena, *1924), págs. 15-16.*

[7] *Tal grado alcanzó el antagonismo entre ambos grupos que mucho tiempo después, en Cuba, Mañach todavía hablaba a favor de Maples Arce, en tanto que Lezama Lima lo hacía a favor de los* Contemporáneos.

[8] *Este dato coincide con la mayor parte de las memorias de los protagonistas.*

[9] *Guillermo Sheridan,* Los Contemporáneos ayer *(México: Fondo de Cultura Económica, 1985), pág. 160. Véase también César Rodríguez Chicharro, «Los Contemporáneos (1920-1932)»,* Estudios de literatura mexicana *(México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), pág. 119 y ss.*



nidos colaborando en la efímera revista *Antena* que fundó y dirigió Francisco Monterde.

Antes de ocuparnos de las querellas y distancias entre estridentistas y *Contemporáneos*, parece razonable tomar nota de algunos puntos comunes: ciertas predilecciones terminológicas y una perenne tendencia a instalarse en la «contemporaneidad», así como el recurrente uso de formas y artefactos de la vida «ultramoderna», son frecuentes en la obra temprana de ambos. También compartieron un reconocimiento admirativo hacia aspectos poéticos que debían a dos de sus predecesores, José Juan Tablada y Ramón López Velarde. Más aún, hacia 1926 los estridentistas publicaron en Xalapa el primer número de la revista *Horizonte* cuyo subtítulo la presentaba como una *Revista mensual de actividad contemporánea.* Un leve descuido y se hubieran anticipado —y hasta apropiado— del nombre de la revista que rotuló de manera definitiva al grupo antagónico.

Todas las escaramuzas anteriores resultarían menores al lado de la verdadera guerra de las antologías que se desencadenó en 1928 y no arreció hasta 1940. Hasta el día de hoy, los intentos de crítica ecuánime continúan sin dictaminar vencedores ni vencidos.

En un pequeño departamento que habían alquilado con anterioridad Salvador Novo y Xavier Villaurrutia para utilizarlo como «oficina» de la revista *Ulises*, ubicado en el N.° 10 de la calle Brasil 42, comenzaron a reunirse con cierta asiduidad Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y Bernardo Ortiz de Montellano. Ocasionalmente, asistieron Bernardo Gastélum, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Antonio Castro Leal. En aquellas reuniones —que se volvieron más frecuentes entre enero y abril de 1928— se elaboró —¿fraguó, perpetró?— «cuidadosa y arteramente»[10], según palabras de Villaurrutia, la ya célebre piedra de interminable escándalo que fue la *Antología de la poesía mexicana moderna,* publicada a principios de mayo.

De los talleres de la editorial Cvltvra —en la calle República Argentina N.° 5— salieron los dos mil ejemplares, más trece numerados, fuera de comercio, para los amigos de la edición, que componían el tiro de la antología. Un sello editorial desconocido entonces y un escritor igualmente ignorado, se volvían ostensibles: *Contemporáneos* y Jorge Cuesta.

Se inauguraba en México una nueva tradición literaria: la guerra de las antologías, favorecida por las selecciones parciales y beligerantes, esas piedras de escándalo que hacían añicos los ordenados escaparates consagratorios y toda intención ecuánime. Pocos días después, el ingenio literario mexicano acuñó otra de sus definiciones perdurables: «La *Antología* vale lo que Cuesta».

La antología salió al mercado al precio, al parecer irrisorio, de tres pesos. El ejemplar de la revista costaba un peso. Durante largos años, en la añorada Lagunilla, los

[10] *Samuel Gordon y Fernando Rodríguez, «Un inédito de Pellicer»,* La Gaceta *200 (1987), págs. 11-13.*



ejemplares de la Antología, de vivo color rojo, se cotizaban a un peso, o menos; los ejemplares de la revista, a veinte centavos... [En junio de 1928] La Antología de Jorge Cuesta se puso a la venta, y poco después aparecía el primer número de la revista. El mes de julio estalló el escándalo... Vereo Guzmán encendió la mecha; en una semana, aquello parecía una fogata a campo raso, con gente seria avivando el fuego y audaces espontáneos echando leña a ciegas. De verdad, la Antología había cegado, indignado, abierto los ojos, irritado, enfurecido. A mucha gente, hoy, puede no importarle una colección de la revista, pero conocemos personas que gozarían con sólo tener un ejemplar de la Antología en sus manos. Y todavía arde, quema y tatema. 'Una antología que vale lo que cuesta', se tituló la nota de Guzmán aparecida en el número 949, página 16, de *Revista de Revistas*, con fecha de julio 8 de 1928. Y bien, la Antología costaba, como se ha dicho, tres pesos; pero la había hecho Jorge Cuesta. El juego estaba muy claro, y una de dos, o la Antología valía nada más tres miserables pesos, o valía lo que Jorge Cuesta en nuestra literatura. El costo de Cuesta, en aquellos meses de junio y julio, no estaba precisado. Como podía valer mucho, podía no valer nada[11].

Parece ya impostergable el examen de la antología que tanto revuelo causó. Comencemos por el prólogo de Cuesta que da la pista desde el inicio:

La parcialidad... es la que formó y aspira obtener cierta unidad para esta antología que hemos querido considerar como una perspectiva de la poesía mexicana... Muchos nombres dejamos fuera de esta antología. Incluirlos en ella habría sólo aumentado pródigamente el número de sus páginas y el orgullo de su índice. La poesía mexicana se enriquece, seguramente, con poseerlos; multiplica, indudablemente, su extensión; pero no se empobrece esta antología con olvidarlos[12].

A manera de manifiesto militante, la antología excluía de su selección nombres «intocables» como Juan de Dios Peza, Fernández Granados y Gutiérrez Nájera. Incluía con excesiva y ostensible desproporción a los novísimos poetas del flamante grupo. Es imposible soslayar la malevolencia implícita en la mayoría de las notas introductorias repletas de secretos códigos interpolados como «figuras de trasposición», donde la alusión se consuma, a veces, a varias notas de distancia de lo atacado u omitido; o mediante el sutilísimo procedimiento de la antinomia que opone frases o párrafos sucesivos y al cual el habla popular de México suele sintetizar en el consabido «sí, pero no». Pocos ejemplos más nítidos y breves, que la nota dedicada a Francisco A. de Icaza:

La distinción espiritual, el buen gusto, evitaron que Icaza se hundiera en los bajos fondos de la poesía. Su obra, ni demasiado corta ni demasiado larga (en lo que se refiere al verso) es de una discreción elegante. Su mérito flota a la manera de un globo cautivo: la cuerda que lo sujeta a la tierra le impide remontarse más alto, pero el hidrógeno que lleva en su interior lo libra de caer al suelo...
A pesar de ello, las nuevas generaciones lo salvan del olvido por una razón esencial de inteligencia. Como el globo cautivo, no está demasiado bajo para despreciarlo, ni demasiado alto para tomarlo como ejemplo. Es el término medio de la atmósfera del arte.

Preguntémonos con Efraín Huerta: «¿Quién escribió la nota sobre Manuel Maples Arce, el más distinguido representante del estridentismo?». Huerta

[11] *Efraín Huerta,* Aquellas conferencias, aquellas charlas *(México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), págs. 13-14.*

[12] *Jorge Cuesta,* Antología de la poesía mexicana moderna *(México: Fondo de Cultura Económica, 1985), págs. 39-40.*



apuesta doble contra sencillo a que la despectiva y humillante nota la escribió Bernardo Ortiz de Montellano:

> Manuel Maples Arce ocupa, dentro del 'grupo de soledades' que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México, un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó —en un alarde de 'acometividad pretérita', romántica— con el nombre injustificado de *estridentismo* le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa. Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de vanguardia. El marco de socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad.
>
> La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas. El tono mismo del alejandrino que prefiere —y que desarticula con escasa agilidad— lo ata a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca.
>
> La cohesión de su esfuerzo y la forma directa en que se coloca frente a los motivos mecánicos de una existencia industrial y fabril como la que describe, son sin embargo a nuestro juicio —aún descontando el pretexto del éxito transitorio que alcanza— razones suficientes, válidas, para hacerlo figurar en esta antología.

Como bien advertía Huerta, Maples Arce no figuró en la antología como resultado de un gusto o interés literario. Lo incluyeron con el inocultable propósito de agraviarlo.

Doce años esperó Maples Arce para desencadenar su represalia. Los primeros ejemplares de la *Antología de la poesía mexicana moderna* —exacta y precisamente el mismo título de la antología de Cuesta— que llegaron a México, causaron verdadero estupor. Procedían de la ciudad de Roma, donde Manuel Maples Arce desempeñaba un cargo diplomático:

> En Italia todavía se hacen buenos libros, elegantes encuadernaciones, y no quise dejar de tener un recuerdo duradero de mi convivencia con aquel pueblo, cuya alta artesanía aparece en sus tradiciones artísticas. Desde antes de salir de México tenía la intención de publicar una antología de la poesía mexicana moderna, a la cual había consagrado ya muchas lecturas, estudio y sincera aplicación. Buena parte de este trabajo estaba ya elaborado, pero para no incurrir en errores volví a revisarlo, reescribí algunas notas críticas, leí de nuevo repetidas veces la obra completa de algunos poetas, para estar seguro de la selección. No me limité, como ciertos antologistas a transcribir poemas aparecidos en anteriores antologías, sino que señalé lo más característico de cada poeta; inclusive hice copiar libros completos agotados y que solamente podían ser consultados en bibliotecas.
>
> Uno de mis amigos, librero de Roma, me recomendó la *Stampería Poligráfica Tiberina*, y me mostró algunas de las impresiones ejecutadas en ella. Fui a visitar la imprenta para cerciorarme de sus posibilidades y terminé confiándole el original que se convirtió, después de una revisión paciente y laboriosa, en un volumen impreso con gran nitidez, en papeles de la Casa Fab[r]iano y empleando los caracteres Bodoni, que ponen de manifiesto el buen gusto de la tipografía italiana[13].

Las prensas de la Poligráfica Tiberina imprimieron dos mil ejemplares y doscientos numerados adicionales fuera de comercio. Si Jorge Cuesta, por razones de pudor elemental, no aparecía en la antología que elaboró, en la de Maples Arce, por razones de elemental revancha, tampoco aparece.

[13] *Manuel Maples Arce,* Mi vida por el mundo *(México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias Universidad Veracruzana, 1983), págs. 66-68.*

El ajuste de cuentas más visible en las notas introductorias escritas por Maples Arce se verifica en las correspondientes a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y, muy particularmente, en la de Bernardo Ortiz de Montellano.

Confrontemos primero el prólogo:

La presente Antología reúne las manifestaciones más nuevas de la poesía mexicana y subraya, con imparcialidad, sus esenciales rasgos... Esta Antología no se inclina hacia ninguna tendencia, porque los poetas que expresan más radicalmente deseo de transformación constituyen un reducido grupo... Si fuera intransigente, debería ignorar algunos poetas... Dentro de un criterio justo podrían figurar otros poetas de la misma o aproximada calidad. Sin embargo, su presencia no se ha creído indispensable para completar el cuadro... Tratándose de una antología moderna, se ha procurado conceder más atención a la obra de los poetas que expresen mejor el carácter esencial de la modernidad, que los que habitan, a veces sólo en apariencia, dentro del círculo contemporáneo... No podrá acusarse a esta Antología de parcialidad ¡ningún prejuicio determina su selección!... Al preparar esta Antología se ha tomado en cuenta también la aparición de otras publicaciones semejantes, en las que es fácil observar que el material no ha sido seleccionado con un sentido crítico, sino obedeciendo a las insinuaciones de un vicioso sector, más atento a la propaganda de su obra que al empeño de realizarla[14].

El texto sobre Novo —a quien consideró junto con Ortiz de Montellano y Villaurrutia, responsables de su nota de presentación en la antología firmada por Cuesta— revela las dimensiones del ansiado desquite:

Salvador Novo es, de los poetas que en número simbólicamente mexicano se encerraron en el círculo de 'Contemporáneos' similinclinados *[sic]* por los mismos complejos y tendencias, uno de los que más ha tentado al demonio de la frivolidad. 'Le style a un sexe —decía Marivaux— et l'on reconnait les femmes à une phrase'. Aquí la identidad resalta por una intención de trivialidad; ya no se disimulan los deseos bajo ningún eufemismo sexual, como en sus otros compañeros de tribu, sino que se proclama textualmente y sin rodeos la relación que existe entre la confidencia individual y la imagen...[15]

Veamos los conceptos vertidos sobre Villaurrutia:

...la poesía de Villaurrutia se ofrece marcada por las fatalidades del sexo, bajo un arreglo de palabras que apenas encubre los artificios de una falsa elaboración... Sirviéndose de la inversión como método poético, adopta de Juan Ramón Jiménez el procedimiento de cambiar las formas en sonidos y los sonidos en colores, transformando las sensaciones audibles en cálidas, táctiles, pero sin que consiga jamás capturar su emoción... Así, esta poesía sometida y limitada a una expresión ajena, no copia en su congelada superficie más que paisajes, naturalmente invertidos, en aguas muertas de reflejos[16].

Indudablemente el texto más duro estaba destinado a Ortiz de Montellano:

Este poeta, como la mayoría del grupo a que pertenece, a través de las influencias de tono menor originales, desleídas al pasar de unos a otros, ha llegado a la expresión mínima de la poesía. Las imágenes nunca logran encerrar su presencia, aun cuando en un alarde de grafismo, las sujeta entre guiones para destacarlas en una atmósfera exclusiva.

La poesía de Ortiz de Montellano, excedida de juegos y juguetes, alborotada de flores y de pájaros, es la añoranza que padece un espíritu extasiado ante los objetos

[14] *Manuel Maples Arce,* Antología de la poesía mexicana moderna *(Roma: Poligráfica Tiberina, 1940), págs. 5-9.*

[15] *Maples Arce, pág. 359.*

[16] *Maples Arce, pág. 366.*



que abandonaron los niños y las diversiones gárrulas que éstos ya practican, substituidas por nuevas gimnasias que corresponden a las estaciones más avanzadas de su imaginación. ¿A qué se debe el empeño de conservar los primeros trazos de esta psicología? En la hora actual resulta difícil explicarse la persistencia de este complejo de pueriles aspiraciones que ofrece todos los rasgos clínicos del infantilismo. Y menos se justifica si se considera que se trata de un espíritu adulto ya violado por las impresiones de la experiencia y las conclusiones del juicio.

Una crítica imparcial no puede inadvertir extravíos tan lamentablemente obstinados y reprender esta errata de la poesía mexicana[17].

¿Y qué reproduce Maples Arce de Ortiz de Montellano? La versión poética de la antigua canción infantil: «Mañana domingo se casa Benito, con un pajarito. ¿Quién es la madrina? Doña Catarina. ¿Quién es el padrino? Don Juan Botijón». Este poema apareció en su libro *El trompo de siete colores* (Ed. Cvltvra, 1925). Se titula «Lo mejor del año» y se canta como sigue:

Mañana, domingo, se casa Benito con un pajarito... Mañana, domingo, nos vamos al campo. Llevaremos un pollo bien frito y un vinillo rojo... ¡Lo mejor del año! ¡Un día de descanso! Mañana, domingo, nos vamos al campo: ¡adonde no lleguen las ondas de radio![18].

La perplejidad del lector aumenta, al descubrir que la tipografía empleada posee eñes con tilde en las minúsculas pero inexplicablemente carece de tildes en las mayúsculas. El poema queda así titulado —¿albur lingüístico?—: LO MEJOR DEL ANO *[sic]*. Después de las numerosas alusiones de Maples a la homosexualidad de que siempre se acusó a muchos de los *Contemporáneos*, la perplejidad no puede eludir algunos grados de suspicacia.

Al «rigor tímido» que midió la selección antológica de Cuesta, Maples Arce contrapuso un «mínimo de rigor» en defensa de su «voluntad exclusiva». El grupo de *Contemporáneos* comenzó su *Antología* excluyendo a Manuel Gutiérrez Nájera. Justo era que la *Antología* de Maples Arce comenzara, precisamente, con la obra de Gutiérrez Nájera, como advierte la nota introductoria «por razones que no escaparán al crítico literario». Cada inclusión, cada exclusión, cada omisión fueron cuidadosamente medidas por ambos contrincantes. Pero, en 1940, en plena conflagración mundial, el epílogo de la guerra de las antologías no tuvo la resonancia que seguramente deseó Maples Arce. Aún así, es bien sabido que, en el extranjero, donde Maples esmeró su distribución, algunos traductores tomaron su selección antológica como muestra representativa de la «poesía mexicana moderna». El más sonado y evidente de los casos, la *Introduction a la Poésie Ibéro-Américaine*, editada en París en 1947, con presentación y traducción de Pierre Darmangeat y A. D. Tavares Bastos, que reproduce en su página 195 el poema «Lo mejor del año» precedido por una nota más bien irónica[19]:

No habían pasado muchos meses de la aparición de mi *Antología de la poesía mexicana moderna* cuando comenzaron a llegarme testimonios de su éxito. Muchos perió-

[17] *Maples Arce, pág. 351.*
[18] *Huerta, pág. 19.*
[19] *Huerta, pág. 19.*

dicos y revistas de Europa y América la consideraron la mejor y más completa compilación de la poesía mexicana, pues sus juicios justos y certeros, prescindiendo de interesadas apreciaciones de grupo, daban a cada quien lo merecido... Como respuesta a la crítica de mi Antología no tardó en hacerse sentir la maniobra burocrática, y me trasladaron a Lisboa desposeído de mi carácter de jefe de misión... Acepté provisionalmente la sanción vengativa, y con los míos tomé el tren vía Marsella... [En Lisboa], resuelto el problema de mi familia me dirigí a un amigo en México, informándole la sospecha de que mi traslado obedecía a una mala jugada de venganza literaria[20].

Maples Arce, aunque practicó en su poesía una estética diferente a la utilizada hasta entonces por modernistas y posmodernistas, no logró influir con su obra en igual medida en que lo lograrían los *Contemporáneos* quienes, por otra parte, mantuvieron un diálogo constante con las formas tradicionales de la poesía en lengua española. Maples Arce adoptó imágenes futuristas e introdujo elementos cubistas mediante un lenguaje geométrico: «planos oblicuos», «tedios triangulares», «vértigos agudos», «paraguas cónicos» y «bohemias romboidales». Predominan en su obra —y la de sus compañeros— las imágenes y metáforas provenientes del mundo industrial y mecanizado. A pesar del uso de elementos de corte cubista, parece no comulgar con los presupuestos de este movimiento. En su prólogo al libro *Esquina* de Germán List Arzubide, afirma que:

Catalogar las percepciones imaginables simples, a la manera cubista, no constituye, en la realidad, el trascendentalismo estético de las nuevas direcciones... Mientras el ideal de todos los poetas contemporáneos tiende a identificarse en su emocionalidad temática, no han podido ponerse de acuerdo en su organización interna y en su ensambladura arquitectural; todos están igualmente de acuerdo, cuando menos, teóricamente, en que la poesía como la pintura, etc., tengan un pleno sentido equivalente. Crear y no copiar[21].

List Arzubide, por su parte, pregonaba que «las arquitecturas magníficas de Nueva York con su distribución del volumen, con su geométrica distribución de las masas, arrebataba al mundo y nosotros llegamos a formar en las filas de los que entendían la canción del hierro, del radio, de la velocidad y de la multitud»[22].

Era necesario salir hacia la provincia inventada por López Velarde; el estridentismo amarró a su grito los cuatro puntos cardinales y partió...[23]. Esa era la visión de List Arzubide al historiar el movimiento poco antes de su partida a la ciudad de Xalapa, en Veracruz, «rebautizada» *Estridentópolis*. Aquella fecunda y breve etapa veracruzana finalizaría en 1927:

La última publicación que [llevaron] a cabo los estridentistas en Xalapa —antes de la desintegración del grupo como consecuencia de la caída del gobierno de Jara— [fue] *Los de abajo* de Mariano Azuela. La novela se edit[ó] a mediados de septiembre dentro de la colección Biblioteca Popular...[24].

En sus memorias, Maples Arce, que era entonces Secretario General del Gobierno del Estado de Veracruz, recuerda los últimos días del gobierno de Jara:

[20] *Maples Arce,* Mi vida..., *págs. 68, 81, 83.*

[21] *Manuel Maples Arce, «Margen»,* Esquina *de Germán List Arzubide (México: Librería Cicerón, 1923). Es más asequible el texto reproducido por Luis Mario Schneider en* El estridentismo. Antología *(México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), págs. 45-47.*

[22] *José María Benítez, «El Estridentismo, El Agorismo, Crisol»,* Las Revistas Literarias de México *(México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963), pág. 149.*

[23] *List Arzubide, pág. 82.*

[24] *Schneider, pág. 197.*



> Las cosas habían llegado a un punto de violencia tal, que parecía que de un momento a otro iba a producirse un choque armado. Ambos bandos ocupábamos el mismo Palacio de Gobierno, pero nosotros en situación desventajosa, confinados a tres o cuatro salones de la planta baja, con entrada por la espalda del edificio, mientras los otros, sostenidos por el jefe de las Operaciones Militares, General Jesús Aguirre, habían invadido la planta superior, desde donde avizoraban nuestros movimientos[25].

Hasta aquí, las causas político-militares absolutamente extraliterarias de la desbandada estridentista. Volvamos a la perspectiva literaria. Presintiendo el desenlace, Germán List Arzubide, desde que se inició el declive del apoyo político a Jara, comentaba en una carta dirigida a Salvador Gallardo en febrero de 1926: «Es posible que lancemos un manifiesto estridentista con el nombre de *Último*, y en él es necesario lo firmemos los cinco del grupo: tú, Aguillón, Arqueles Vela, Maples y yo, para que digamos todo lo que pensamos hacer ahora que somos ya los clásicos del momento de hierro»[26]. ¡Qué ironía hubiera sido el empleo del término «clásicos» en el último manifiesto estridentista!

Nada más adecuado para la historiografía literaria estridentista que una evaluación del movimiento proporcionada por Arqueles Vela, uno de sus principales protagonistas:

> El estridentismo se diferencia[ba] de otros movimientos de vanguardia en su posición actualista. Intentaba crear un arte para el presente y no para el pasado. El ultraísmo español, el futurismo italiano proclamaron un arte más allá de la realidad inmediata; el estridentismo, un arte circunstancial y de tendencia; un arte de lucha. Fue un levantamiento literario de carácter anarquista, con visos románticos. Maples Arce era más social; List Arzubide más popular, en su poesía de lucha; Arqueles Vela, el más destructor; el que mayor influencia maquinística reflejaba...[27].

Aunque existen mayores desacuerdos críticos, la desbandada de los *Contemporáneos* comenzó poco después a causa de una malevolente campaña en su contra. En 1932 la mayoría tuvo que abandonar los empleos oficiales debido al «escándalo» de la revista *Examen*. Muchos de los *Contemporáneos* eran funcionarios de la Secretaría de Educación Pública y el ataque de que fueron objeto —en nombre de la moral y las buenas costumbres— estaba dirigido en realidad contra el ministro de Educación, Narciso Bassols. Éste nada hizo por defender a sus colaboradores y la revista *Examen* fue consignada ante los tribunales. Los inculpados, Jorge Cuesta y Rubén Salazar Mallén, enfrentaron un largo proceso[28]. El historiador tabasqueño Alfonso Taracena contextualiza los hechos en su ya imprescindible relación historiográfica de acuerdo con su acostumbrada presentación cronológica:

> Octubre 17. Excita el licenciado José Elguero al naciente Comité de Salud Pública a que proceda a investigar quién paga «al pasquín» titulado *Examen*, del que dice que «jamás en la historia de las letras impresas en México se había estampado un lenguaje de tal procacidad ni de la más cínica expresión», sobre todo en unas páginas que reproduce dicha publicación de la novela titulada «Cariátide», a la que considera

[25] *Schneider, pág. 199.*

[26] *Schneider, pág. 205.*

[27] *Arqueles Vela,* Evolución histórica de la literatura universal *(México: Ediciones Frente Cultural, 1941), pág. 359 y ss. Existe una segunda edición de 1951.*

[28] *Octavio Paz,* Xavier Villaurrutia en persona y en obra *(México: Fondo de Cultura Económica, 1978), pág. 24.*



«un incalificable desacato a los más rudimentarios principios de decoro, con expresiones de una crudeza tal que se resistiría a repetirlas el más soez carretero». Deduce que la revista *Examen* debe estar sostenida por la secretaría de Educación, pues aparte de que sus editores son de escasos recursos económicos, casi todos los que en ella escriben son empleados de esa dependencia del Ejecutivo, desde su Director, «un tal Jorge Cuesta», hasta sus redactores, entre ellos Samuel Ramos, Oficial Mayor de dicha secretaría; José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes; Celestino Gorostiza, burócrata también, además de Javier *[sic]* Villaurrutia y Carlos Pellicer...

Octubre 21. Solicitan licencia limitada para separarse de sus puestos en la secretaría de Educación Pública, Samuel Ramos, Oficial Mayor de esa dependencia del Ejecutivo, y los demás funcionarios redactores de la famosa revista *Examen*. Por allí se dice que se trata de una renuncia simulada y pedida, pero de todas suertes el Ministro Bassols concedió hoy mismo la licencia que se desea hasta que las autoridades fallen en el escandaloso asunto. Toda la prensa metropolitana ha comentado con indignación el caso...

Octubre 24. Dicen los que hacen la revista *Examen* al Procurador del Distrito, entre otras cosas: «Numerosos antecedentes hacen pensar en el origen reaccionario y católico de esta campaña que se inicia tan tortuosamente en momentos en que el Clero, convencido de que el gobierno no retrocederá un ápice en las reglamentaciones de la enseñanza privada de todos los grados que ha emprendido por medio de la secretaría de Educación Pública, en acatamiento de la Constitución, busca por todos los medios, por remotos y disfrazados que aparezcan, el desprestigio del autor de tales reglamentaciones y de la secretaría a su cargo...». Quienes firman estos conceptos dignos de cualquier comecuras, son Samuel Ramos, Celestino Gorostiza, Jorge Cuesta, Rubén Salazar, Carlos Pellicer Cámara y Javier Villaurrutia...

Noviembre 7. Anúnciase que «por ultrajes a la moral» la Procuraduría General de la República consignará a un Juez de lo penal, pasado mañana, a los pulcros redactores de la revista *Examen*. No se castigará a los que consuman matanzas en las sombras de la noche y en despoblado, pero sí a los que hieren las delicadas epidermis de nuestros funcionarios tan afectos a la lectura edificante.

Noviembre 28. Quéjanse los periódicos de que el juez, licenciado Jesús Zavala, está dando largas al asunto de la revista *Examen*, pues se propone tomar opiniones para fallar, a pesar de que el caso estaba totalmente agotado. Tanto el director de la extinta revista, como sus principales redactores, se presentaron ya a declarar, concretándose a ratificar lo escrito bajo sus firmas, de que la acusación contra ellos es maniobra del clero y de los reaccionarios, indignados porque no pueden detener la labor revolucionaria educativa del actual secretario de Educación, licenciado Narciso Bassols...

Diciembre 1. Declara el licenciado Jesús Zavala que, antes que todo, es juez y que sus actos, en el asunto de la procacidad de los redactores de la revista *Examen*, se apegarán estrictamente a las leyes en la materia. Por lo pronto, hoy llamó a declarar a Jorge Cuesta, cuya efigie al fin aparece en los periódicos para desmentir a quienes no se deciden a creer en su existencia.

Diciembre 10. Díctase orden de aprehensión contra Jorge Cuesta y Rubén Salazar Mallén, a petición del Ministerio Público Especial, licenciado Luis G. Corona, por lo publicado en la revista *Examen*. La petición es admitida por el juez Jesús Zavala, pero todavía no se han expedido, ignórase por qué causas, las disposiciones para que esa aprehensión se haga efectiva.

Diciembre 11. Piden amparo los redactores de la revista *Examen*, Jorge Cuesta y Rubén Salazar Mallén, contra la orden de aprehensión dictada por el Ministerio Público Especial, licenciado Luis G. Corona. Aunque la petición fue admitida por el juez Jesús Zavala, detúvose para dar tiempo a que los acusados obtuvieran el amparo, con el que se presentan a declarar sobre las acusaciones que se les han lanzado.

Diciembre 16. Dicta el juez tercero de la primera corte penal, licenciado Jesús Zavala, sentencia absolutoria en favor de Jorge Cuesta y Rubén Salazar Mallén, porque,



a su juicio, no hubo méritos para proceder contra los acusados, por no hallarse comprobado el cuerpo del delito de ultrajes a la moral pública o a las buenas costumbres. Afirma que la novela «Cariátide» de Rubén Salazar Mallén es «inerme».

Diciembre 22. Inconforme con el fallo del juez Zavala en el caso de la revista *Examen*, el agente del Ministerio Público Especial, licenciado Luis G. Corona, interpone recurso de apelación contra el auto relativo a que no hay delito que perseguir, a pesar, dice, de las palabras procaces, contrarias a la decencia y que ultrajan la moral pública y las buenas costumbres, empleadas por los vanguardistas que confeccionaban esa publicación[29].

Una segunda campaña contra los *Contemporáneos* —más encarnizada aún— se registró durante el régimen de Lázaro Cárdenas, promovida por los revolucionarios en el gobierno. Denunciados como reaccionarios, decadentes y cosmopolitas, la mayoría debió, nuevamente, dejar sus empleos en el gobierno[30].

Poco después del primer ataque, Jorge Cuesta anotó algunas reflexiones al respecto en una carta dirigida a Ortiz de Montellano, el 12 de diciembre de 1933:

> La gente acostumbra a incluirnos... en un grupo literario al que llaman 'la vanguardia', de *Ulises*, de *Contemporáneos*, por la misma razón que acaso lo llamen también de *Examen*. Es que no se piensa que formamos tal grupo por habernos reunido deliberadamente en torno de una doctrina artística o de un propósito definido... se nos reúne, se nos hace caber en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de forajidos, y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos 'perseguidos por la justicia'[31]. Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos 'desarraiga', para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre. Esta condición quiere que sean nuestros personales aislamientos los que se acompañen, los que constituyan un grupo. Nuestra proximidad es así el resultado de nuestros individuales distanciamientos, de nuestros individuales destinos, más que de una deliberada *colectividad*. La aproximación que se verifica entre nosotros es como las paralelas; nos juntamos en el infinito o sea virtualmente[32].

Interminables continuarán los desacuerdos sobre vínculos y enfrentamientos entre estridentistas y *Contemporáneos*. Inútiles son los recuentos sobre mayor o menor cantidad de rasgos o procedimientos de vanguardia en unos que en otros. Lo cierto es que la «guerra de las antologías» pone en claro que ambos grupos estuvieron muy atentos y aún más, pendientes, de lo que hacían sus antagonistas. La historia de la vanguardia en México debe más a los estridentistas en actitud, tono, militancia y procedimientos. A *Contemporáneos* le debe el trasvase cultural y literario, las traducciones y la obra.

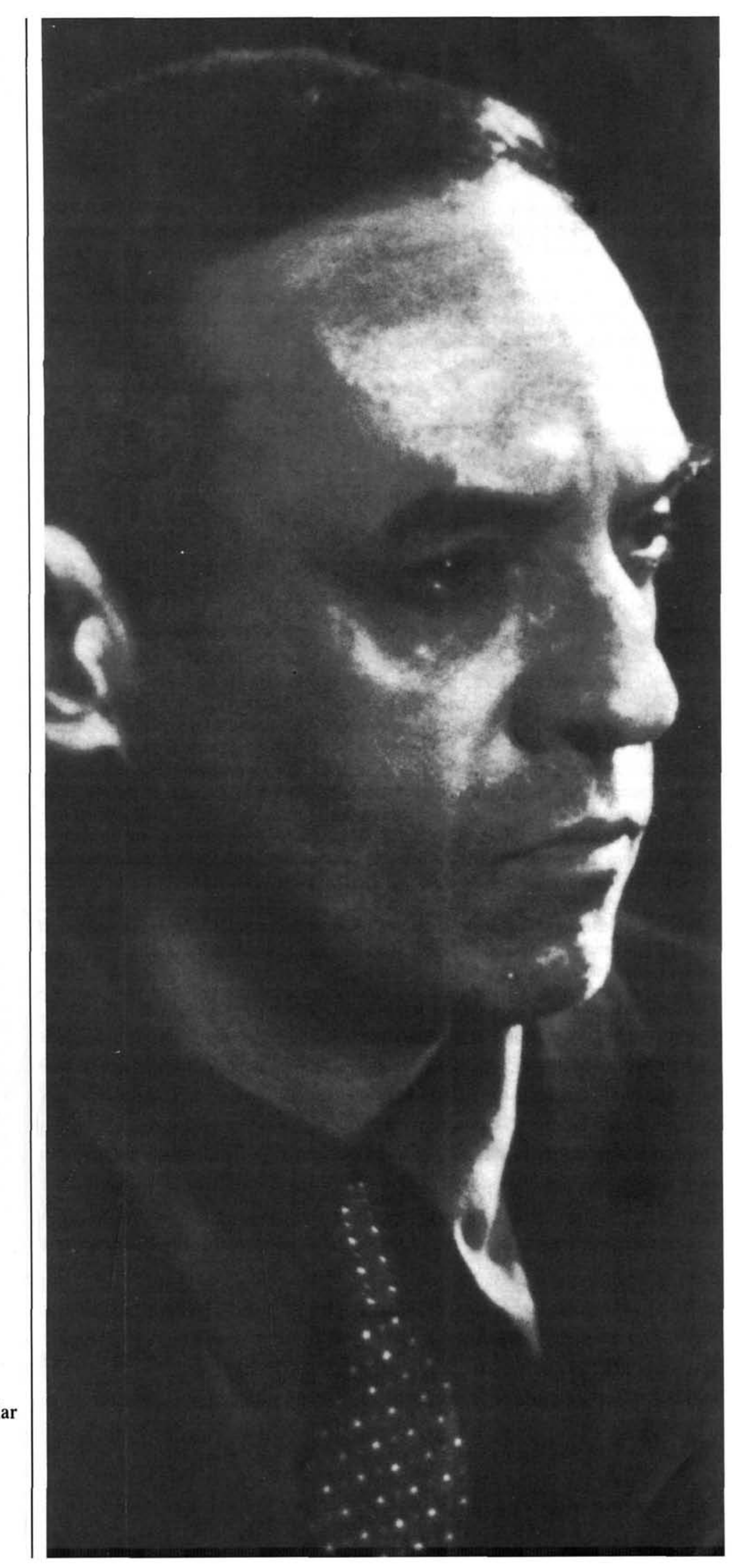
Samuel Gordon

[29] *Alfonso Taracena,* La verdadera Revolución Mexicana. Decimoctava etapa (1932). La Familia Revolucionaria II *(México: Editorial Jus, 1965), págs. 171, 173, 174, 175, 178, 185, 194-195, 199, 201, 205. Hemos abusado quizá de la cita, pero el texto de Taracena es, además de sustancioso e ilustrativo, prácticamente inasequible.*

[30] *Paz, pág. 25.*

[31] *Cuesta alude al proceso judicial a que fue sometida la revista* Examen, *luego de los ataques de que fue objeto en la prensa —fundamentalmente por* Excelsior *y* El Nacional— *desde el 17 de octubre de 1932, hasta que finalmente, el Lic. Jesús Zavala dictó sentencia absolutoria en favor de Cuesta y de Salazar Mallén, según se vio en el cuerpo del trabajo. Juzgue el lector si no procede el comentario acerca de que «no sólo en sentido figurado podemos decir que somos 'perseguidos por la justicia'».*

[32] *Jorge Cuesta, «Carta a Bernardo Ortiz de Montellano»,* Sueños. Una botella al mar *de Bernardo Ortiz de Montellano (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), pág. 107.*



Xul Solar



Xul Solar, surrealista argentino

I. El hombre y el inventor

Durante el último tercio del siglo XIX, se había afianzado en Argentina un esplendor económico y cultural que comenzó a resquebrajarse cuando en 1930, el insigne presidente de la república Hipólito Yrigoyen fue destituido durante el segundo año de su segundo mandato por un grupo de altos cargos militares. La nacionalización de los pozos de petróleo había sido tal vez la espoleta de la sublevación. A partir de entonces se inició muy poco a poco una decadencia económica altamente peligrosa, pero la calidad de la cultura en general y de las artes plásticas en particular, no tan sólo no sufrió ningún deterioro, sino que siguió sin altibajos su línea ascendente. Bastante antes de haber acaecido dichos sucesos, la República Argentina era para los europeos de las costas mediterráneas y también para algunos nórdicos la tierra de promisión en la que podían ser acogidos con los brazos abiertos y desbrozar un camino sin duda laborioso, pero también remunerador. Entre estos emigrantes se hallaban a comienzos del último tercio del siglo XIX una encantadora italiana llamada Agustina Solari y un laborioso alemán, nacido en Riga, llamado Emilio Schulz.

Un buen día, cuando Schulz había ganado con su trabajo un aceptable peculio, le fue presentado a Agustina y la atracción mutua fue rapidísima. La boda se celebró promediada la década de los ochenta y en 1887 dio a luz a un hijo, cuyo eufónico nombre era el de Oscar Agustín Schulz Solari. El parto se produjo en San Fernando, provincia de Buenos Aires, donde transcurrieron los años felices de su primera infancia. Su afán de aprender y de analizar lo aprendido le permitió pronto destacar en las lides de la cultura, pero su vocación primordial fue pronto la de pintor. Al igual que

acaece a muchos argentinos, cuyos ascendientes no son ni criollos, ni emigrantes españoles, Oscar Agustín se entusiasmó desde su primera juventud con la herencia española de su patria y también con todo lo criollo y con lo que adecuadamente llamaba «la argentinidad». Era simultáneamente paniberista y panuniversalista, y a través de su argentinidad y de su españolismo, fue fraguando sus ideas lingüísticas, religiosas y filosóficas y su búsqueda de una manera de conseguir que los hombres y las naciones pudiesen entenderse entre sí. Había mucho de quimérico en todo ello, pero su manera de desdeñar la politización de la vida y el arte, pudo haber sido lo que lo condujo a encerrarse en el hermoso delta del Tigre y a vivir en soledad los últimos años de su vida.

Un buen día Oscar Agustín Schulz decidió desitalianizar y desgermanizar sus apellidos y los convirtió en el de Xul Solar, que le parecía más español y más eufónico. «Xul» era en opinión del gran pintor más asequible a su público que Schulz y los mismo sucedía con «Solar», que lo relacionaba con el sol y que tenía así un mayor atractivo. Hecho el cambio siguió pintando y realizó además múltiples investigaciones de todo tipo en los campos de la religión, la lingüística y la filosofía, pero todas ellas se hallaban al servicio de una aspiración sumamente ambiciosa que era la de contribuir a que los hombres y las naciones pudiesen llegar a entenderse entre sí y colaborasen conjuntamente en la creación de un mundo mejor, más justo, más equilibrado y más digno que el que padecía Occidente con sus guerras inacabables, pero ninguna de estas creaciones y aspiraciones quieren decir que Xul Solar fuese un hombre politizado, sino que es más verosímil considerar que aunque la paz y la concordia fuesen sus máximos anhelos, era enemigo de que se obtuviesen por caminos violentos. Su aspiración era la paz y como no se hallaba a menudo en la realidad de la vida, acabó encerrándose en el delta del Tigre para poder crear más reposadamente su obra. Su mundo había sido más el que soñaba que el realmente existente, pero todo tan complejo y a veces contradictorio en su deslumbrante personalidad que, cuando su moral se lo exigía, se convertía en un hombre de acción y se enrolaba en toda causa que considerase digna de ser defendida. Cabe inferir, no obstante, que con el paso de los años su manera de ser y de valorar se fue modificando de una manera lenta, pero también muy profunda, sin que ello quiera decir que hubiese renunciado a sus más amadas aspiraciones, sino que las enriquecía año tras año, pero pronto la pintura y sus inventos múltiples acapararon todo su tiempo. De estos inventos me ocuparé a continuación, dado que nos permitirán comprender mejor la calidad y el encanto de su milagrosa pintura.

Hoy tiene Xul Solar una merecida fama póstuma, pero ni al hombre ni a sus inventos, se los conoce lo suficiente. Para el público medio es un



gran pintor, pero desconocen sus otras creaciones, que por el hecho de ser juegos de gran variedad no suelen, a pesar de su gran interés, ser valorados en su justa medida. El más discutido y famoso de estos juegos es el que Xul Solar denominó panajedrez o panjuego, que era en opinión del maestro una especie de ajedrez con trece casillas por fila, lo que nos da un total de 169. Aldo Pellegrini, buen conocedor de todas las creaciones de Xul Solar, recordó en un estudio sobre el pintor que en su «Panajedrez», «las piezas inician el juego desde fuera del tablero» y que «cada jugador dispone de treinta piezas y también de una denominada azar», que sirve para ambos jugadores. «Estas piezas pueden ser invertidas, con lo que cambian de color y pueden ser utilizadas por el jugador que las ha tomado a su adversario. Las piezas inician el juego fuera del tablero, pueden superponerse hasta tres y cada una de las superpuestas entra en juego a voluntad, lo que crea un elemento altamente imprevisto y complica enormemente las posibilidades del juego».

Para Xul Solar la astrología, en la que creía, no era una superstición sino una ciencia muy útil y de gran calidad, lo que lo enlazaba con un pasado lleno de supersticiones, pero también con algunos descubrimientos científicos en los que los astrólogos mezclaban la realidad de la ciencia con sus fantasiosas elucubraciones. Una prueba de esta ambivalencia la constituye el hecho de que al mismo tiempo que había construido un piano cuya amplitud alcanzaba las tres octavas y que tenía tres hileras de teclas y no dos, con una longitud algo menor que la habitual, había dado a conocer un «Tarot con correspondencia astrológica», cuyos naipes eran de una gran calidad pictórica y se hallaban plagados de un simbolismo onírico que podía relacionarse con la simbología astrológica tradicional.

Cuando volvía a afincarse en la realidad de la vida, Xul Solar se interesaba muy a fondo por todos los problemas sociales y por la búsqueda de un camino que mejorase en la medida de lo posible a los minusválidos. Ello le condujo a recubrir su piano con unas pequeñas teclas que eran fácilmente identificables por medio del sentido del tacto y le ofreció esa útil y generosa invención a los invidentes. Igualmente eficaces fueron las aportaciones que Xul Solar, que era el más polivalente de los artistas de Iberoamérica, le hizo a las matemáticas y a la historia de las religiones, pero en ese aspecto se conservan muy escasos datos, lo que dificulta que se pueda hacer un juicio lo suficientemente calificado sobre las mismas.

Hay otra actividad de Xul Solar que tiene un notable valor social. Fue su gran número de diseños para construir nuevas casas, más acogedoras que las existentes, en los barrios no privilegiados. Eran unos edificios que no tan sólo eran funcionales, sino que en sus fachadas pintaba unas especialísimas «Pinturas para leer», creando así unos conjuntos a los que Aldo

Pellegrini consideraba como «una verdadera arquitectura semántica». En lo que a la pintura respecta, Xul Solar procuró poner asimismo las imágenes de algunos de sus lienzos al servicio del enriquecimiento cultural de los desamparados. Había, no obstante, una segunda y más original posibilidad de lectura en los lienzos de Xul Solar, una posibilidad que se dio siempre en sus más importantes obras. Cada imagen o cada símbolo formaba parte de una narración en la que anticipaba o continuaba lo que figuraba en la imagen frontera, pero más importante que esa capacidad narrativa, era la manera como los grandes arquetipos del inconsciente colectivo se asomaban en asociaciones inquietantes a muchas de sus pinturas. Una cosa era el lenguaje pictórico de signos, formas y líneas que Xul Solar había inventado y otra la manera como las imágenes que intuía casi sin apercibirse de ello, se le imponían desde lo más profundo de su psique y le servían de vehículo para objetivar tras una búsqueda ansiosa su camino de salvación individual.

Igualmente destacables son las creaciones lingüísticas de Xul Solar. Fue una de las escasísimas personas que se atrevieron a inventar dos idiomas y que conculcó además esa regla general de que la lengua se hace continuamente y sin programa previo y de que es en en el momento en el que se impone la necesidad de hablarse, cuando el idioma se va conformando día tras día, año tras año y siglo tras siglo, hasta que es desbancado por su entrecruzamiento con el de otra nación culturalmente más rica en el momento de la fusión de ambas. Ningún idioma inventado previamente a la manera del esperanto logra imponerse en ningún país, pero no hace muchos años se creó una situación que demuestra que, en ciertas condiciones especialísimas, pueden resucitarse como idiomas hablados algunos que han desaparecido hace largos siglos. Así acaeció en el Estado de Israel cuando se declaró como idioma oficial de esa joven nación al hebreo, que estaba muerto como idioma familiar desde hacía más de veinte siglos. Hoy todos los israelíes hablan en hebreo, pero sin dejar de utilizar los sefardíes el español, tal y como se hablaba en la Corona de Castilla y, de manera muy especial, en Toledo a finales del siglo XV. El idioma era algo así como un símbolo de todas las tradiciones religiosas, culturales y raciales del pueblo elegido y era por tanto lógica que fuese una antigua lengua añorada y mitificada y no la de cualquiera de las naciones o comunidades de naciones actuales, por muy poderosas que éstas pudiesen ser.

El caso de los idiomas inventados por Xul Solar era muy diferente. Uno de ellos, la panlingua, aspiraba a ser sumamente sencillo y válido por tanto para todos los seres humanos. Xul Solar no fue tan sólo un adelantado en la creación del surrealismo, sino que inventó un segundo idioma en el que fundía en uno tan sólo al portugués y al español, pero no tuvo en



cuenta su escasa viabilidad debido a que hispanoamericanos y brasileños o portugueses y españoles, nos entendemos perfectamente expresándonos en nuestros propios idiomas, tan hermosos ambos y tan parecidos entre sí. Lo denominó neocriollo y es difícilmente comprensible, especialmente a causa de que incrustó entre sus voces ibéricas algunas otras pertenecientes a las lenguas aborígenes de ambas Américas.

Nuestro antecedente recuerdo de las creaciones extrapictóricas de Xul Solar puede ser útil para una más fácil comprensión de su anticipación al surrealismo europeo y de su voluntad de superación en todas sus muchas actividades, las páginas ulteriores estarán todas ellas dedicadas en exclusiva a sus anticipaciones pictóricas.

II. El universo pictórico de Xul Solar

Aldo Pellegrini, máximo investigador argentino de la pintura de Xul Solar, había dividido en tres etapas bien diferenciadas la evolución de la misma. Eran las siguientes:

1.ª) Desde sus orígenes hasta 1930.

2.ª) Desde 1930 hasta 1960 (dentro de este período es posible detectar tres subperíodos suficientemente diferenciables).

3.ª) Desde 1960 hasta el fallecimiento del pintor en 1963.

La recién citada división de Pellegrini es razonable y debe ser tenida en cuenta porque estas diferencias existen, aunque no de una manera drástica. De todos modos es obligado indicar que un pintor como Xul Solar, cuya vida era una continua meditación, tenía que tener por debajo de su evolución estilística otra más profunda que imprimió en todo su quehacer el sello inequívoco de su muy compleja personalidad. Seguiré a continuación esa división ya aceptada por todos los buenos conocedores de Xul Solar.

La primera etapa culminó probablemente en 1923, tras haber demostrado su originalidad en 1915. Esta última era la fecha de la acuarela *Anjos* (o *Ángeles*) y es muy posible que debido a algunas muy marcadas afinidades, Xul Solar hubiese estudiado a fondo las miniaturas que ilustraban los «beatos» mozárabes de España o los escritores de la cultura celtocristiana de Irlanda. Ni la melodía de la línea mozárabe, ni algunas infiltraciones demoníacas que no eran tan sólo mozárabes, sino también celtas, difieren netamente de las tensiones de la recién citada acuarela. Xul Solar hubiera podido, no obstante, haber inventado por sí solo ese neomozarabismo sin haber estudiado previamente esos antecedentes espirituales y rítmicos. Si así hubiese sido su simbología onírica, muy intensa en ese período, habría tenido un significado mucho más intenso y profundo.



De lo que no cabe dudar es de que Xul Solar conocía a fondo el clima predadaísta y que la crueldad de los rostros de estos ángeles con sus alas demasiado recortadas y con el látigo que empuñaba uno de ellos, aluden probablemente y de manera contradictoria a una necesidad compulsiva de autodestrucción y autocastigo. El símbolo del Ángel es viejo de siglos y fue durante la Edad Media europea utilizado por algunos alquimistas situados a mitad de camino entre la superstición y la ciencia, en una ambivalencia muy del agrado del genial pintor sanfernandino. Entusiasta de las ciencias ocultas y de la alquimia, sabía que en esta última el Ángel simbolizaba la sublimación de algunas de nuestras vivencias más hondas. El látigo que empuña el Ángel reúne, tal como nos recordó Marius Schneider, los símbolos del cetro y el lazo, lo que equivale a simbolizar la dominación y el envolvimiento[1], pero ni tan siquiera sabemos si Xul Solar se identificaba con el Ángel, que era sin duda exterminador, o con el exterminado, pero lo más probable, creo, es que lo hiciese con ambos a la vez en una explosión de sadomasoquismo surrealista muy en consonancia con los complejos de otros maestros de dicha tendencia, tales como los grandes españoles Oscar Domínguez, Miró y Dalí[2]. Igualmente transparente es la acuarela *Entierro,* que fue pintada en ese mismo año y en la que son fácilmente detectables algunos símbolos germánicos y otros cristianos, reducidos a una nueva unidad mediante una posible asunción de algunos ecos del «Complejo de Polícrates».

Los elementos agresivos o acongojantes de las recién citadas acuarelas los fue depurando poco a poco Xul Solar al integrarlos en unas estructuras semiabstractas, en las que seguían predominando los colores calientes, las formas netamente recortadas y algunas ambigüedades emocionales. En 1919 pintó su acuarela *Troncos,* que es en principio un paisaje casi abstracto, en el que cabe detectar algunas netas implicaciones emotivas y autoanalíticas. Los colores se degradan a veces levísimamente. Una de las escasas figuras inequívocamente identificables es un pájaro que intenta hallar una posible liberación huyendo de unos espinos, cuyas púas agresivas producen una sensación de agobio y estremecimiento. Hay además un gusanillo o una serpiente minúscula que repta en la parte inferior de la acuarela. No faltan tampoco los símbolos clásicos del sol y la luna que se destacan sin excesos sobre las formas abstractas de borde neto. La serpiente solariana es como todas las serpientes un símbolo de la energía y la fortaleza en su estado más puro, pero encarna también muy a menudo la maldad y la culpa, tan ligadas ambas en la tradición judeo-cristiana a las incitaciones sexuales y a la destrucción de nuestros prójimos. Puede inspirar la serpiente repulsión o terror porque es «mala», pero también porque da grima y asco. A pesar de ello puede, cuando nos engaña, resultar atractiva

[1] *Marius Schneider:* La danza de espadas y la tarantela, *Barcelona 1948.*

[2] *Carlos Areán: «Surrealismo y sadomasoquismo en la pintura española del siglo XX»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 325, julio 1977, págs. 58-76.*



porque nos parece sabia y nos tienta de una manera agradable. Cabe asimismo la posibilidad de que haya sido ella y no la «manzana» del «árbol del bien y del mal», la que nos deparó un conocimiento que es «pecado», pero que puede no serlo cuando el conocimiento se convierte en virtud carismática al servicio de la salvación de nuestros hermanos.

Contrapunto de la serpiente es el pájaro en la acuarela de Xul Solar. Tiene unas delicadas tonalidades calientes y aspira a llegar «como Dios manda» hasta la más clara luz y a ser ingrávido. En la tradición cristiana el pájaro (a poder ser, una paloma blanca) es el símbolo del Espíritu Santo, esa tercera persona de la Santísima Trinidad que puede depararnos la ciencia infusa y ese don de lenguas que tanto le hubiera complacido poseer a ese filólogo libre que era Xul Solar. Para Jung[3] el simbolismo del pájaro puede intercambiarse con el del Ángel bueno y aludir a la ayuda que Dios nos depara o a algo superior a nosotros mismos, pero conviene tener en cuenta que el pájaro de la acuarela es azul y que vuela marcadamente hacia lo alto. En las investigaciones psicoanalíticas, el pájaro azul es un símbolo de nuestra necesidad de asociar, organizar y reelaborar ideas[4], pero el pájaro que vuela hacia el cielo más alto simbolizaba ya en la alquimia medieval la sublimación de la materia. En el psicoanálisis actual lo que se sublima es la líbido, con la concomitante energía de nuestras represiones y nuestros complejos, que puede ser utilizado para evitar una caída en la neurosis. Los símbolos eternos del sol y la luna (el padre y la madre, dos grandes arquetipos que poco o nada tienen que ver con nuestros padres de carne y hueso) son los que permiten que nos integremos en un contexto cósmico, ético y ritual que no podía faltar en esta acuarela en la que tenían también cabida la «caída» de nuestros primeros padres en el pecado original y la posibilidad de sublimar el amor y la capacidad creadora. El yin y el yang en su estado más puro —padre y madre, sol y luna, principio masculino y principio femenino— tienen también en su conjunto algo de serpiente o dragón y no dejaron nunca de atraer en una u otra forma al maestro. Su rojo-rosa-verde-amarillo-azul irreal era el color atemperado y a veces difuso que mejor se avenía con este descenso hasta las profundidades que se convertía, a la postre, en iluminación y subida. La línea melódica y a veces nerviosamente angulada completaba el haz de sugerencias. En las etapas posteriores incorporó Xul Solar algunos nuevos símbolos, pero de una manera más alegórica, que como fruto de un «encuentro» sin intervención de su autocrítica. En lo esencial, todo Xul Solar estaba ya preformado en esta primera etapa, pero conviene no olvidar que durante ella pintó algunos de sus «muñecos» y que son sobre todo estos los que han hecho que de manera un tanto forzada se lo haya considerado algunas veces como una especie de Klee argentino. Considero especialmen-

[3] *C.G. Jung:* Transformaciones y símbolos de la libido, *Buenos Aires, 1952.*
[4] *Gaston Bachelard:* L'Air et les songes, *París, 1943.*

te significativa a este respecto la acuarela *Homme des serpents*, pintada en 1923, cuyo simbolismo mágico fálico es en este caso tan transparente, que apenas necesita ningún comentario en todo cuanto tiene de conjuro y de ambivalencia entre la voluntad de purificación y la cesación de la vigilancia. Es en apariencia una de las más kleeanas obras de Xul Solar. Nos detendremos, por tanto, en esta confluencia epidérmica.

No veo en la fecha en que pintó Xul Solar su *Homme des serpents* ninguna influencia inequívocamente discernible de Klee. (Volveré poco más adelante sobre ello en una nota a pie de página), pero ha habido en algunas implicaciones un clima similar en parte de las breves acuarelas y dibujos de ambos maestros. Semejante tipo de climas no suele depender de un repertorio estilístico común, sino más bien de una valoración y de una acuidad parecidas ante solicitaciones paralelas. No necesitan, por tanto, un trasvase de imágenes, signos o símbolos. También el clima de la abstracción geométrica de Ben Nicholson se parece al de algunas pinturas de Kandinsky linealmente delimitadas y no por ello ha pensado nadie en diagnosticar una influencia directa. Similar es la relación que hay alguna que otra vez entre Klee y Xul Solar, pero ni tan siquiera cabe sostener que el suizo alemán haya ido siempre por delante del argentino. Ambos pintaron a menudo sugestivos muñecos, pero los que dio a conocer Klee antes de 1925, no coinciden con los del primer período de Xul Solar, ni en la intención ni en el clima. El de Klee era mágico-lírico, evasivo y vaporoso y no facilitaba de manera primordial una vía de investigación subconsciente, en tanto el de Xul Solar tendía ya a provocarla desde bastantes años antes de que el surrealismo se hubiese planteado delimitadamente sus objetivos. Un «muñeco» como el *Senecio*, de Klee, de 1922 o como la deliciosa niña de su *Teatro de marionetas*, de 1923, en nada se parecen a los de Xul Solar en sus intenciones profundas. Hagamos, por tanto, una confrontación.

El color de Klee, incluso cuando lo elegía denso, facilitaba por muy poco ilusionista y tradicional que fuese el dibujo y la concepción del espacio, la huida hacia una lejanía ideal. En los rostros de los «muñecos» que pintó Klee antes de 1924, hay, por otra parte, degradaciones, sutilezas de signografías superpuestas, un fondo preferentemente neutro sobre el que resalta la imagen y una organización danzante de la estructura que tiene más de magia o de cuento de hadas, que de puesta en cuestión de las posibilidades iluminadoras de lo real. La obra de Klee es tan liberadora como la de Xul Solar, pero en otro camino. Los «muñecos» de Xul Solar se integran, en cambio, en unos fondos que son tan forma compartimentada como los propios rostros. Estos típicos fondos solarianos tienen espíritu de paisajes soñados y están construidos por superposición de planos de color nítido que, al interpenetrarse con la cabeza y el cuerpo, sabia y fluctuantemente frag-



mentados ambos, contribuyen a dinamitar desde dentro de ella misma la imagen tranquilizadora del ser humano[5]

El sentimiento y la intuición del espacio son también diferentes en ambos eximios maestros. El espacio suave de Klee suele tener respiraderos que lo hacen compatible con los de la nueva tradición museal posimpresionista. El de Xul Solar se halla relacionado con una tradición ibérica de ascendencia árabe y mozárabe. Suele ser con bastante frecuencia constreñido y se puebla a veces con unas formas dramáticamente sajadas que se incrustan en los cuatro lados del soporte a la manera habitual en algunas fotografías «a margen perdida».

Hay asimismo diferencias profundas entre las construcciones y los paisajes kleeanos anteriores a 1925 y los de Xul Solar. Los del maestro suizo producen encantamiento, pero no se refleja en ellos una angustia sin causa y sin objeto o una disociación íntima, sino más bien una misteriosa nostalgia, rebosante de ternura y de discreción. En los de Xul Solar, en cambio, hemos visto como los pueblan los ángeles vengadores o los reticulamientos de troncos agresivamente espinosos. Incluso el ardor matizado del cromatismo mantiene ese clima de ansiedad del que Xul Solar pretendía liberarse (o conjurarlo, al menos, en el caso de que no le fuese posible narcotizarlo mediante su entrega compulsiva a la magia o a las ciencias ocultas). Ello nos prueba que por debajo de las similitudes estilísticas, no tan grandes por otra parte, existía un casi antagonismo en la más profunda posición ante los problemas más íntimos que ambos estaban obligados a resolver en su propio interior en cuanto seres humanos. En el mundo de Klee es fácil detectar una búsqueda casi inefable de la sencillez y de un amor no en exceso problematizado. Todo cuanto pintó parece haber tomado forma bajo la mirada de un ángel. En nada se parece, por tanto, la aceptación liberatoria de Klee al compromiso apasionado y complejo de Xul Solar. El argentino utilizaba la pintura como un medio más para la instauración de una manera de ser y de valorar. Luchaba por la recuperación de la capacidad de cada hombre para elegir y construir sin deformaciones impuestas y con conocimiento de causa su propia vida. A semejante objetivo se consagró en todos los órdenes y esa es una diferencia esencial (Klee no se «desnudaba» como surrealista), que ningún parecido falaz puede enmascarar. Solar era surrealista en sentido estricto, tanto en sus objetivos de hombre como en sus imágenes de pintor. Diferente era también el método. El de Klee no era psicoanalítico y el de Solar sí lo era. Es ahí donde radica la oposición fundamental entre ambos maestros y no cabe, por tanto, buscarle tres pies al gato y maximalizar lo accesorio en detrimento de lo esencial.

[5] *Hay una obra de Paul Klee que en el aspecto formal y en el expresivo, se parece en todo a otras dos de Xul Solar. La del maestro europeo es un encantador óleo sobre muselina y soporte de cartón, cuyo título es* Cristalización fisionómica. *Las dos del maestro argentino son la titulada* Jefa *y su varias veces citado* Homme des serpents. *Sólo falta recordar ahora un pequeño detalle que deberían tener en cuenta todos cuantos argentinos no quieran creer en la originalidad artística de su patria. Esas tres obras parecen haber sido pensadas por un único artista y no por dos diferentes. La de Klee está fechada en el año 1924. Las dos de Xul Solar lo están en 1923 y fueron expuestas en la Argentina antes que la de Klee en Europa. No quiero dar a entender en modo alguno con estas precisiones, que Xul Solar haya influido en Klee, sino patentizar hasta qué punto hay momentos en la evolución de la pintura en los que dos o más imágenes paralelas pueden aparecer en las obras de dos o más pintores coetáneos que no se conocen los unos a los otros. Cabe recordar también, que algunos de los grupos que pintó Klee en el último trimestre de 1923 para la escenificación de algunos ballets, tienen una ambientación similar a la del mejor Xul Solar, aunque no quepa equiparar ni la melodía de la línea, ni la manera de aplicar el color. Klee, nacido en 1879, vivía en un mundo mágico desde antes que Xul Solar hubiese pintado sus primeras obras. En 1918, en algunas*

Tampoco de Chirico influyó en Xul Solar, pero aquí había un *corpus* común de ansiedades y de problemas. Salta a simple vista que no existe ninguna influencia directa, pero puede haber afinidades electivas que no dejan de ser recondicionantes. No son ellas las que crean el condicionamiento, pero ratifican en cambio el que ha sido creado anteriormente al responder a las exigencias del dintorno con un encadenamiento de complejos, represiones interiorizadas y formaciones defensivas. Es casi seguro que durante su estancia en Italia estudió Xul Solar las obras de de Chirico y parece bastante probable, que lo haya hecho con un interés que no habrá debido ser posiblemente estrictamente pictórico. Las últimas que pudo ver antes de su regreso eran ya metafísicas, pero debió conocer, asimismo, en París o durante sus viajes por Italia, buena parte de las etapas anteriores. Se trataban en gran parte de pinturas surrealistas antes del surrealismo y respondían no en cuanto obras de arte, sino en cuanto búsqueda de salidas hacia un mundo también interior, pero menos traumatizante, a una voluntad de liberación bastante próxima a la del maestro argentino.

Insisto en que no existen (en ese aspecto no hay problema) parecidos o contagios directos, pero sospecho que tal vez haya sido captación intuitiva y cordial, una afinidad, en suma, electiva, uno de los desencadenantes que condujeron a Xul Solar a poner en tela de juicio las posibilidades de la pintura a la antigua usanza. En 1915, año en el que pintó Xul Solar sus dos primeras acuarelas surrealistas, visitó detenidamente Francia e Italia. De Chirico había pintado en los años inmediatamente anteriores varios lienzos en los que había pretendido, ante todo, darle forma al silencio interior y ponernos en contacto con lo inefable. A eso mismo había aspirado Xul Solar durante toda su vida. De ahí que se nos unan a veces en el recuerdo, pero sin que eso quiera decir que el pintor argentino haya inspirado ninguno de sus lienzos en alguno del italiano. Es posible, no obstante, que en las torres de la última época solariana haya podido haber un homenaje inconsciente a algunas preocupaciones más humanas que plásticas de de Chirico. La voluntad de superación y el afán de autoconocimiento y comunicación actuante eran similares en ambos y cabría aceptar que Xul Solar recibió una sacudida profunda cuando el contacto con la obra de de Chirico ratificó, posiblemente, su deseo de contribuir a revelarnos a través de la introspección pictórica algunos de los tesoros infrautilizados de nuestro inconsciente. No se apropió, es cierto, de ninguna de las imágenes, ni de su inconfundible manera de organizar el espacio con reminiscencias de aquella proporción armoniosa que Luca Pacioli consideraba divina y que de Chirico poblaba paradójicamente de angustia metafísica, pero cabe suponer que el enfrentamiento tenso entre un inconsciente oscuramente disociado y un superego escondido desde la infancia en el cajón de las mo-

pequeñas pinturas, tales como El árbol de las casas, *ese mundo mágico, enriquecido con varias docenas de símbolos del inconsciente colectivo y con una utilización simbólica del color, era ya absorbente. Xul Solar vivió inmerso en un mundo similar, pero más angustiado, posiblemente, que el de Klee, quien, menos disociado que el maestro argentino, consiguió en gran medida conciliar dentro de él los contrarios y sublimar su ansiedad en ternura y lirismo.*



rales infantiles y los demonios hereditarios, los condicionó por igual a ambos en cuanto seres humanos y que ello tuvo repercursiones paralelas en la pintura que realizaron.

Parece deducirse de estos someros análisis de intenciones y confluencias, que el surrealismo de Xul Solar fue de su propia invención. No le debió ni su espíritu, ni su iconografía y su organización plástica al de Europa y actuó sobre una realidad diferente. Tampoco el presurrealismo iberoamericano de José Guadalupe Posada, íntimamente adaptado a los problemas y las necesidades de México, pudo influirlo. Son ambos tan diferentes entre sí y del de Europa o Estados Unidos, que bastaría esta sola constatación para justificar mi arraigada creencia en la originalidad artística de Iberoamérica.

En esta primera etapa de Xul Solar no había tan sólo un surrealismo que era ya heterodoxo antes de que la ortodoxia de la tendencia hubiese sido definida. Cabe detectar en ella, también, una reelaboración libre de algunos de los supuestos cubistas, pero con infiltraciones casi órficas y con una búsqueda simultánea y ambigua del planismo y de la tercera dimensión. Xul Solar hizo explotar conscientemente en esta etapa el espacio tradicional y abolió por igual la perspectiva dibujística de convergencia o fuga de vectores y la estrictamente pictórica de tipo neovelazqueño o posimpresionista, pero se inventó él su propia manera de visibilizar una tercera dimensión. Lo hizo, no obstante, con tanto tino y con una tan refinada mesura que el espectador se deja seducir por ella, pero sin llegar a tomar conciencia de su novedad. Es el entronque de las formas de inspiración abstracta, el paso de las unas por encima de las otras y el peso complementario del color que avanza o retrocede de acuerdo con las leyes que Manuel Gil Pérez codificó en su investigación, lo que hace que una tercera dimensión exista, pero por superposición insinuada de planos habitualmente paralelos y sin un fondo supuestamente neutral —nunca lo es— para su resalte[6].

Cuando en 1930 terminó Xul Solar su primera etapa, había realizado ya la parte más importante y revolucionaria de su obra. En la segunda etapa, más que surrealista fue Xul Solar cultivador de un arte fantástico, lleno de movimiento y de humor. El color siguió siendo —cuando lo hubo— el de siempre, aunque con mayor preocupación por los «efectos» en su selección y combinación. El espacio dejó de ser, en cambio, el que él había inventado y se convierte en tradicional. Dentro de este segundo período cabe diferenciar, de acuerdo con la meticulosa investigación de Aldo Pellegrini, tres momentos bien definidos. Lo que más los diferencia entre sí es que entre 1943 y 1946 hubo un intermedio ascético en el aspecto cromático y que en él renunció casi por completo Xul Xolar a todo color que no fuese el negro o el blanco. En este intermedio ascético reelaboró algu-

[6] *En mi libro* Veinte años de pintura de vanguardia en España *(Madrid, 1961), he resumido en las págs. 116 y 117 las aludidas teorías cromáticas de Manuel Gil.*

nas reminiscencias de Piranesi, inventó ciudades llenas de pasadizos y torres, representó alguna escena entre totémica y ritual y organizó a menudo el espacio encabalgando sobre un trasfondo entre cubista y neoplasticista elementos cilíndricos o troncocónicos. En el tercer período, desapareció la predilección de Xul Solar por la delimitación rectilínea y prefirió las curvas de múltiples inflexiones en generación geométrica libre, pero sin que su utilización fuese excluyente. Más importante que este hecho es la inclusión de máscaras y toda clase de símbolos que permitían la lectura de estas obras igual que si se tratase de ideogramas extremoorientales. La muerte del maestro cortó, a los tres años de iniciado, este último período. En ciertos aspectos se parece al primero, pero sería engañoso considerar que retomó su primera investigación del espacio pictórico. Es verdad que en los temples y acuarelas de este monumento no hay una utilización tradicional del ámbito interior en profundidad, sino formas de recorte neto resaltando como signos caligráficos sobre un fondo neutro, organización muy diferente de la que poco antes hemos descrito como habitual en su etapa más creadora. Lo que en esta última se impuso no fue tanto una investigación eminentemente pictórica, como una búsqueda astrológica de tipo religador. Xul Solar creía que el hecho evidente de que todo se halla relacionado con todo, nos permitía a nosotros prever y conocer lo desconocido en virtud de sus correspondencias con lo ya conocido. No quería aceptar que carecemos de datos suficientes para resolver esa inmensa ecuación de trillones y trillones de incógnitas, pero cabe coincidir con él en una fe paralela y reconocer que el día que se produjo el gran estallido y se inició la actual expansión del universo, estaba ya prefijada en la posición y en las interconexiones que tenían en ese instante todas las partículas elementales la totalidad de la evolución. Su fe lo condujo a intentar comprender y aceptar, y fue siempre tan hombre de bien como investigador ejemplar y artista eminente.

Carlos Areán

NOTAS

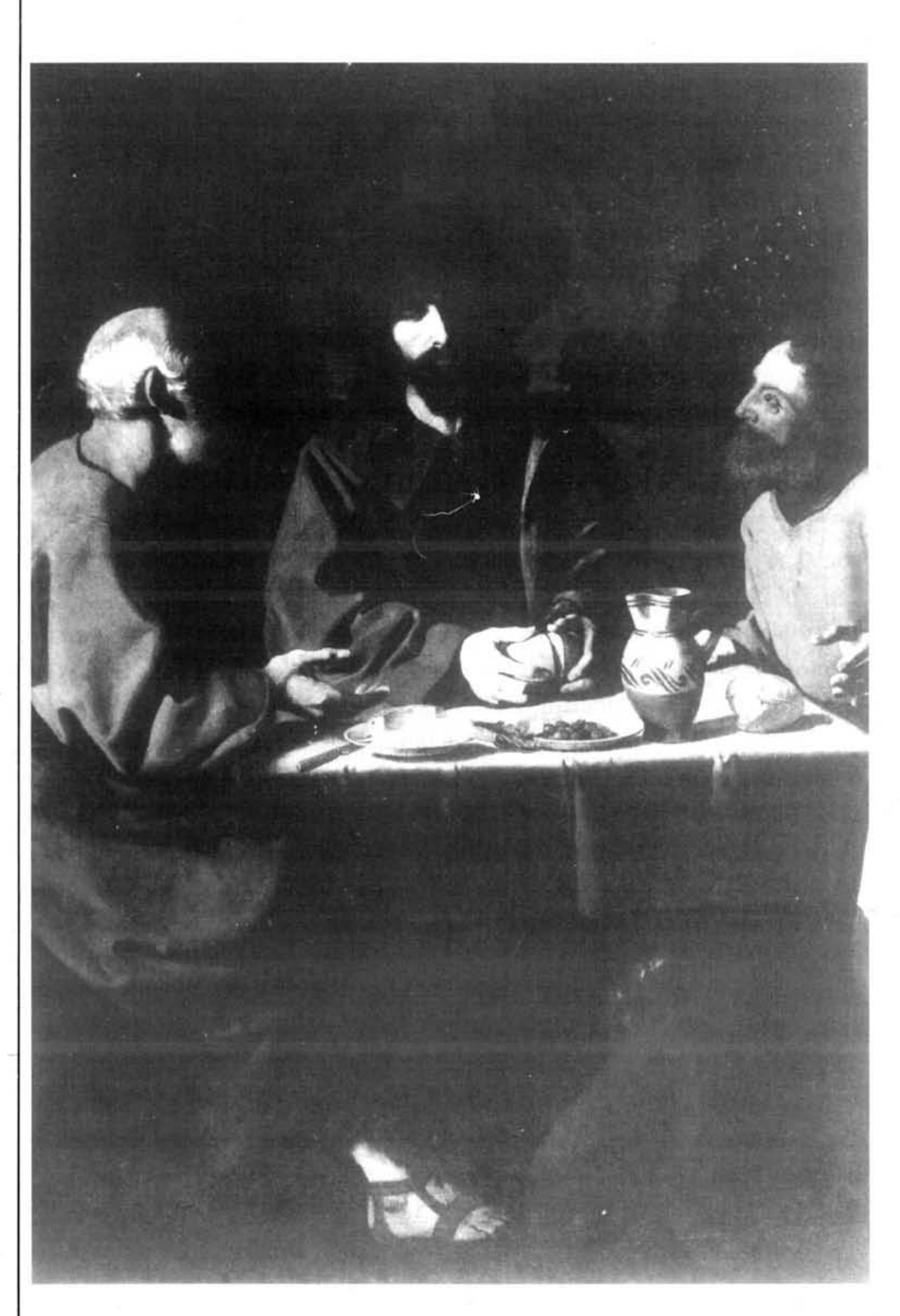


Figura 1:
«Cristo en Emaus».
(Museo de Bellas Artes
de San Carlos, México)



Sobre los «peregrinos de Emaus» de Zurbarán

I

Escribió Camón Aznar (1965) que «cada uno de los grandes cuadros de Zurbarán son universos completos, cerrados, que fijan e inmovilizan la atención y los pies». Y sorprende advertir que una de las obras más definitivamente zurbaranescas, «Cristo en Emaus» (Figura 1), excepcional para Lozoya, no haya recibido de otros estudiosos de Zurbarán el trato merecido, por «lamentable que sea su estado de conservación» al decir de Statsny. Perteneciente al Museo de Bellas Artes de San Carlos de México, nunca ha sido exhaustivamente estudiado. Son muchos los historiadores del arte que lo citan pero casi por alto; y constituye una muy significativa obra del extremeño. La literatura sobre el cuadro aparece abanderada por un trabajo de Revilla (1895) y otro de Angulo Íñiguez (1935-1936); hay otra excelente, pero sucinta, revisión de Claudie Ressort (1988). Lo han mencionado, no meticulosamente estudiado, otros competentísimos maestros (Gaya Nuño, Soria, Bonet Correa, Pérez Sánchez, Gállego y Gudiol, Statsny, etc.).

Ya la primera vez que pude verlo me sorprendieron los detalles que considero fundamentales en una justa estimación de la técnica creadora del cuadro; y la cotejé en la réplica que hay en Madrid (Colección particular) (Figura 2). Tales detalles quizá no han sido advertidos por la costumbre de enjuiciar a través de fotografías lo antes visto directamente. Las pinturas de Zurbarán pierden en las reproducciones fotográficas todavía más que otras; y es natural que esto ocurra con los zurbaranes que están fuera de España, casi siempre vistos de pasada en visitas volanderas, y repensados más tarde. Aunque la fotografía permita conservar el recuerdo de lo que se ha mirado y pensado ante el original, esto con Zurbarán constituye un error.

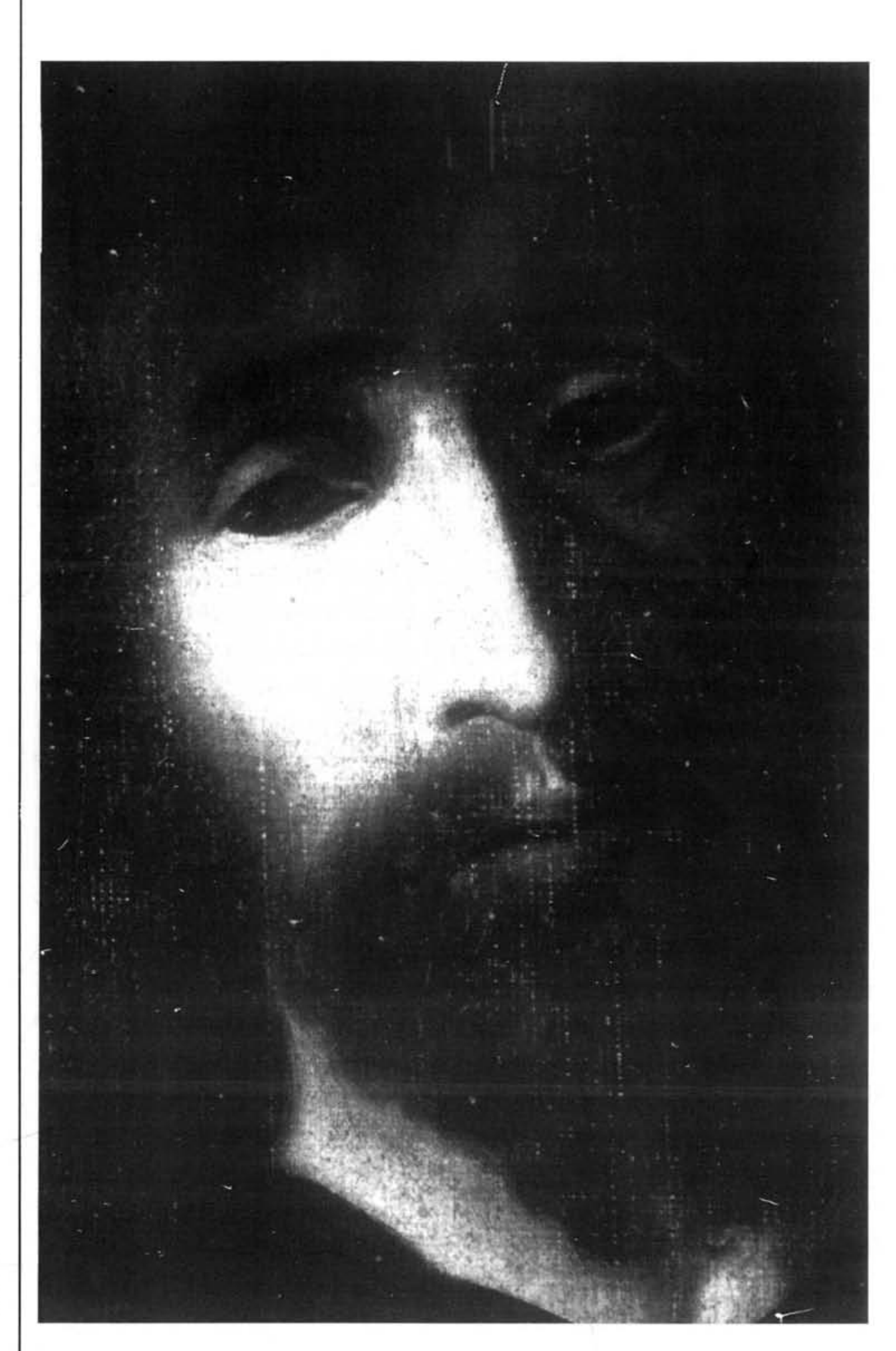


Figura 3:
La mirada de Jesús en el «Emaus» de Madrid



II

Para empezar, hay un dato que, a mi modesta manera de ver, da características específicas y llamativas al «Cristo en Emaus»: la mirada de Jesús, que en este cuadro adquiere una importancia primaria y que, por no ostentar llamativos daños restauradores, se mantiene como el pintor la pintó.

La mirada es el primer eslabón del ánimo, del afecto, de la contrariedad, del odio (Buber), y Ortega ha descrito toda clase de miradas: asténicas, limosneras, saturadas, aplomadas, juveniles, maduras, envejecidas, lascivas, soberbias, glaciales, luminosas, rectas, oblicuas, de soslayo, mínimas y máximas, etc. La mirada de los personajes pintados fuerza al espectador a comprender las vivencias circunstanciales de los retratados recogidas por el pintor, y permiten adivinar la personalidad y hasta entender el momento que éste atraviesa. Dijo Ortega que si «los ojos son las ventanas del alma», las miradas «son actos que vienen de dentro como pocos...», «vienen directas de la intimidad», y nos *desoledarizan*, es decir, nos sacan de la radical soledad de nuestras vidas para ponernos en contacto con la situación de los demás: respeto, humor, enemistad, afecto, etc. La mirada es una «externidad» que muestra una interioridad (Ortega, 1961). Por ese motivo, aunque por otro camino, D'Ors llamó a Goya «el pintor de las miradas».

Precisa Gállego en su libro *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, que en el barroco se inaugura un modo de mirar angustiado, místico e implorante; y en su libro sobre Zurbarán con Gudiol, recalca la mirada al cielo con los ojos en blanco, introducida por el Perugino, y las estásicas y estáticas, describiendo lo que es una verdadera retórica visual. Esta retórica es siempre vivencial y sensibiliza al espectador y al estudioso casi tanto como un acto convivido.

«El mirar es una actitud que el hombre de determinados círculos culturales debe a su conciencia», escribió Kokotschka refiriéndose a la mirada del observador. Pero si pensamos en lo que el pintor ha querido expresar (siguiendo a Gállego, a Clark, a Guichart-Meili, etc.), podemos ver en ella cosas mucho más profundas. Gállego por un lado y Baticle por otro han interpretado brillantemente la intención religiosa en las miradas de las pinturas de Zurbarán, y la última dice que Zurbarán busca la complicidad de los gestos y de las miradas en función de la historia que representa. En los «Emaus» de Zurbarán esto se aprecia con más elocuencia y silenciosa dignidad que en otras obras. La mirada al cielo con los ojos bien abiertos y la esclerótica a la vista denuncia claramente lo que Gállego llama la «Comunicación con Dios»; algo así como si Dios hubiera obligado a los monjes y santos zurbaranianos a permanecer en inmovilidad forzada o casi escultóricamente petrificados en una posición implorante.



Figura 2:
«Los peregrinos de Emaus», Madrid, colección particular



Figura 4:
Las manos de Jesús, abriendo ¿el pan?



Ese mirar pidiendo algo a Dios, que Gállego considera como evidente descubrimiento del pintor de Fuente de Cantos, no es el tipo de mirada del Jesús de los «Emaus». Ésta tiene mucha más enjundia; no es lo mismo pintar una mirada implorante que se dirige a Dios y con Él se comunica, que pintar la mirada trascendente y teológica de Jesús-Dios redivivo. Jesús, sentado a la mesa, expresa con su mirada lo que parece imposible traducir con pinceles: el concepto de trascendencia. Formentier dijo que «el arte de la pintura es el modo de expresar lo invisible por medio de lo visible»; con este Jesús resucitado logra Zurbarán representar lo visible como inefable. Mientras los dos peregrinos que le acompañan, Simón y Cleofás, comentan entre sí de modo directo, vivaz y humano el divino y sorprendente hallazgo, Jesús no les dirige la mirada, ni tampoco hacia ningún otro punto concreto. Su mirada es evanescente y amortiguada, entre muerta y viva, de hombre salido de la muerte; ni siquiera mira de frente al propio pintor. Totalmente ajeno a la conversación de los otros, Jesús mantiene la mirada como perdida, orientada hacia una infinitud que estaría contemplando desde lo alto de su Resurrección; diluida en una lontananza espiritual y evadida del mundo de las cosas para abstraer su experiencia en un mundo del que Dios poco antes le había sacado. Parece como si no tuviera globos oculares; no se ven las escleróticas como en otros cuadros de Zurbarán; ni un solo reflejo en las córneas de la luz que ilumina el local y que le viene de lado. Mirada extraviada y apagada en la que no puede descubrirse dirección intencional alguna*. Es un mirar sin ver, sólo justificable en el resurrecto. Berenson se preguntaba cómo idear la vida después de la Resurrección y ponía como ejemplos a Leonardo y a Delacroix; no conoció la imagen, mucho más elocuente, de la mirada de este Jesús de Zurbarán (Figura 3).

Resumidamente, es una mirada sobrenatural, teológicamente trascendente, del resucitado que difunde al mundo entero su desconcertado sentir y que lo abarca todo**. Esos ojos, ni húmedos ni secos y no enteramente abiertos, más espirituales que plásticos, con el párpado superior visible en la sombra de la cuenca ocular, tenían que sorprender forzosamente a sus acompañantes de la mesa mucho más que las palabras que Jesús les dijera o los actos que realizara, y corroboran la reciente evasión de la muerte. Comparando las despiertas y agudas miradas de los peregrinos, netamente terrenales y cuestionantes, con la de Jesús, se entiende bien el valor del detalle. El ya citado descubrimiento de Gállego en Zurbarán resulta aquí sublimizado. Hablando de otro cuadro de Zurbarán, «El Cristo en la Cruz» de Chicago, escribe Nina Ayala que «la imagen es inteligible como revelación de lo sobrenatural y no como representación de una realidad objetiva»; palabras que pueden aplicarse, con más motivo aún, al detalle sobre

* *Copio de alguien esta frase de León Hebreo, adecuada al dato que comento: El ojo es «il vero simulacro del inteletto divino».*

** *Evangelio de San Lucas: «Mas sus ojos estaban como deslumbrados para que no le reconociesen» (XXIV, 2, 16).*

el que llamo la atención. Y esa obra de Chicago es anterior en doce años (1627) al «Cristo en Emaus». Ettiene Sourian, refiriéndose a las representaciones pictóricas de los peregrinos de Emaus por otros pintores, hablaba ya de existencia trascendente.

Tiene similar interés observar cómo hablan entre sí los acompañantes de Jesús. Gállego señaló que en la pintura del Siglo de Oro español es raro el *motivo conversacional*, presente por entonces en las pinturas de Italia y de Flandes, donde las manos parecen, a veces, «entablar un lenguaje de sordomudos». Los artistas de nuestra península, dice, no cultivaban apenas ese género porque no acababan de comprender tal tipo de «Academia a lo Divino», que para los hispanos era «contrario al respeto a la verosimilitud que merecen las cosas del cielo», único sitio donde podría admitirse una tertulia; por esa razón los grupos de santos hablando son casi excepcionales entre nosotros. Cita cuadros de Claudio Coello en el Prado, pero, en el «Emaus» de Zurbarán los personajes laterales hablan entre ellos y accionan de modo elocuente; el gesto y la mirada colaboran con las manos y los brazos en actitud dialogante. Zurbarán, pues, no utiliza aquí las manos solamente para ponerlas en una dirección determinada o tenerlas juntas sugiriendo una actitud fija y adorativa, sino que, por el contrario, las pinta en las posiciones movedizas pertinentes a la sorpresiva conversación: los peregrinos acababan de descubrir, en pleno estupor, quién era la persona con la que habían topado en el camino y que les honraba con su compañía en la mesa. Miradas, brazos y manos y gestos faciales forman parte de la conversación, mientras Jesús se mantiene impávido, sin gesticular, en serena inhibición. No se puede dudar de que los personajes están hablando y pensando; puede adivinarse.

Esas dos actitudes opuestas constituyen, a mi modo de ver, otro gran detalle de la composición de esta obra. Ponen de relieve una oposición entre el concepto de eternidad supramundana y divina de Jesús, ajena a las contingencias del mundo terrenal, y la hombruna conversación de los peregrinos, aunque después gozaran de la santidad. Pocas veces se podrá poner un ejemplo más didáctico del contraste entre el coloquio de unos y la silenciosa marginación o desligamiento de Jesús. He ahí la mejor transcripción del divinizar la carne mortal que Lozoya concedía a Zurbarán.

La quietud de las manos de Jesús sobre el objeto que suavemente toca, casi como si reposaran en él, contrasta con la movilidad activa de las de los compañeros de mesa. La derecha de Jesús, fina y pulida, con elegante y cuasi murillesca factura, presenta un color de piel con sombreado muy tenue, como si el pintor se hubiera regodeado en hacer una mano pura; la izquierda, en la semisombra, quizá no tenga idénticas calidades. Pero ni las manos de Jesús ni las de Simón y Cleofás tienen parecido alguno



con las manos de meditación o de plegaria de tantos zurbaranes. La mano derecha de Jesús, divinizada y pálida, es muy diferente de las morenas y rudas de los acompañantes. Extraña un tanto que las manos de Jesús permanezcan en quietud y reposo después de partir el pan; en el grabado de Durero que parece sirvió de ejemplo para este cuadro, las dos manos están en alto (Figura 4). La piel de la faz de Jesús es también algo más pálida que las curtidas y arrugadas de sus compañeros, tal como debe corresponder a un resucitado.

Esta comparación entre la construcción idealizada de Jesús y la más corriente de los peregrinos podría también sugerir que en la elaboración del cuadro pudieran haber intervenido distintos colaboradores del taller; pero es difícil aceptarlo porque tal diferencia es, precisamente, el sustrato o la clave de la construcción del cuadro.

Netamente zurbaránicos son el excelente bodegón, que está a la altura de otros de Zurbarán (Pérez Sánchez lo ha señalado), y la iluminación interior, con estudiada luz fría, lateral y claramente artificial en el crepúsculo vespertino que se observa en los cielos del fondo. Esta luz da a Jesús el matiz deseado para la interpretación ya comentada; alumbra por la espalda a San Simón y frontal y más débilmente a Cleofás y no impide ver en el fondo un sencillo arbolado. Claudie Ressort dice que la escena se desarrolla al aire libre, pero tras mirar detenidamente las dos versiones, parece que hay una esquina de edificio, como si la escena tuviera lugar en un portalón techado y resguardado. Antes de seguir adelante resulta ineludible advertir que la reproducción que del «Emaus» de México se ofrece en el libro de Soria, no es del cuadro mismo sino de un grabado anónimo del siglo XVIII, seguramente copiado cuando el cuadro estaba menos oscurecido por barnices o inadecuados repintes o por el paso del tiempo. En su día me extrañó que Soria no ofreciese una verdadera fotografía del original.

Otros datos diferenciales más. Uno se refiere a las formas y dimensiones de los dos cuadros. El de México es vertical con 2,18 m de alto por 1,54 de ancho; y el de Madrid es horizontal, con ancho de 1,68 y 1,18 de alto; diferencia de un metro. Pero los personajes tienen casi iguales dimensiones aunque cambien algo las posiciones en la mesa. La pierna derecha de Simón con su ropaje, el pie con la sandalia, el perro y la firma completada con la fecha sólo están en los bajos del de México. El de Madrid carece de firma y fecha. Cabría pensar que este último hubiera podido tener dimensiones mayores y ser cortado por alguna circunstancia obligante; podría sugerirlo el hecho de que el límite alto del sombrero de Jesús coincida casi en su totalidad con el borde del cuadro.

Otro detalle interesante, señalado por Lozoya en 1954, está en la representación de Jesús con sombrero pardo de alas anchas, iconográficamente

típico de la vestimenta de los peregrinos. («Cristo, escribía Lozoya, en traje de peregrino, semejante a los que andaban por los caminos de Compostela, parte el pan»). A pesar de la gran sabiduría del autor acerca de las vestiduras, falta el bordón; sólo lleva sombrero. Ressort lo estima diciendo: «Vestido como un caminante, sin ningún sentido de su divinidad», frase compleja que sí da sentido de caminante al sombrero también reduce la sugestión trascendente. Pero el hecho es comprensible por la faz y, sobre todo, por la mirada. Ni Simón ni Cleofás llevan tal sombrero y son también peregrinos o caminantes.

Un dato muy aventurado relacionable con los puntos de vista de Lozoya y de Ressort está en lo que Jesús tiene entre las manos, que pudiera no ser un pan abierto a medias, como se pensó siempre siguiendo el Evangelio de San Lucas. Angulo Íñiguez dice: «parte el pan en dos». Ahora bien, un pan rugoso y con la corteza bien definida está entero sobre la mesa en lugar alejado de Jesús, más próximo a Cleofás, con aspecto indiscutible de pan, y no hay tres piezas de éste sobre la mesa como debería ocurrir —y no dos—, si a cada comensal le correspondiera una. Las manos de Jesús pueden estar rozando con suavidad una gran concha o venera jacobea, semiabierta, pues el presunto pan presenta finas y claras pinceladas curvilíneas que difieren del dibujo del otro pan de la mesa (Figura 4). Aunque no ostente los geométricos radios de la clásica vieira, no creo que esta posibilidad sea del todo baladí o desdeñable: también podría tratarse de una pequeña cucurbitácea de las que en tiempos de Zurbarán predominaran en su región. Con arreglo a este algo «excéntrico» dato, el cuadro podría ofrecer una especie de visión «a lo peregrino de Santiago» del Jesús resurrecto y milagrero. Puesto que es casi imposible y milagroso abrir una concha a mano —mucho más difícil que abrir un pan— Jesús demostraría así que con sus manos lo mismo hacía el milagro de abrir una concha sin cuchillo que partir un pan o un pequeño melón. Si no fuera por lo bien sustentada que está la antigua tradición bíblica del tema con que se dio título a la obra, ¿podría aceptarse, siempre en condicional y aunque falte el bordón, que el cuadro exhibiera un «juego de imaginación» de Zurbarán, santiaguizando simbólica, metafórica o alegóricamente el peregrinaje, hispanizándolo intencionalmente? Sin embargo, ese tipo de capricho resulta casi inconcebible en Zurbarán, tan sosegado y serio.

Entre los españoles, la concha de Santiago, convexa por un lado y plana por el otro, entra de lleno en la simbolización del viejo peregrinar. Pero profundizando algo en las relaciones de entonces con la América en conquista, podrían haber impactado en Zurbarán informaciones de allí, ofreciéndole otras posibles significaciones. Por ejemplo, para los aztecas había un dios del nacimiento o de la resurrección, dios de la concha (Soustelle);

y para los mayas la concha aparecía ligada a la idea de muerte, al reino de los muertos o mundo subterráneo (Eric J. Thomson); estaba, pues, enlazada con la idea de muerte, en el sentido de lo que dura el ser vivo, que la concha ocultaba (Breuil, Chevalier y otros), y estas interpretaciones pudieron llegar a conocimiento de Zurbarán a través de los intermediarios que desde 1638 comerciaban su pintura o de otros viajeros; sin olvidar que «lo que las pinturas significan para el público de su tiempo es cosa diferente» (Gállego).

III

Yo creía que sólo existían esos dos ejemplares del «Cristo en Emaus» de Zurbarán o de su taller; el de México, firmado y fechado, y cuya autenticidad está bien documentada, y el de Madrid, considerado por Lafuente, Guinard, Gudiol y Ressort como una réplica del primero. Ambos aparecen reproducidos en el libro de Gállego y Gudiol, pero sólo han sido conjuntamente comentados por Guinard, por Martin-Méry en el catálogo de una exposición de Burdeos, y por C. Ressort en el catálogo de la exposición de Zurbarán de París y Madrid (1988). Por la revisión de esta última me entero de que hay otra réplica, de medidas algo más cuadradas, existente en la iglesia de Saint-Sever d'Assat (Pirineos orientales) dada a conocer recientemente por M. Lavit (Ressort).

La composición del cuadro de Madrid viene a ser idéntica a la de México; los personajes son los tres únicos que menciona San Lucas en su Evangelio (XXIV, II, 30). Zurbarán fue escrupulosamente fiel en ese aspecto al evangelista como recalca Ressort, a diferencia de otros pintores que bajo el mismo título incluyeron otros personajes complementarios e inventados; Louis le Nean puso nada menos que once personas; Gilarte, seis, etc.

Entre el de Madrid y el de México hay ligeras diferencias, señaladas por Guinard y por Ressort, pero éstas no afectan a ninguna de las claves constructivas, materiales y espirituales de la composición, que voy a describir por orden. La mirada de Jesús es la misma en los dos cuadros, aunque pienso que con más acentuado arcano de infalibilidad en el de Madrid (Figuras 2 y 3). El pintor debió quedar tan satisfecho de haber acertado en su proyecto de trascendentalidad de la mirada que la pudo repetir. Pienso que ésta responde necesariamente a la exigente construcción planeada, y constituye un insuperable triunfo de Zurbarán.

En lo referente al tema conversacional de los compañeros de mesa (pues Jesús no habla), mientras en el de México el peregrino de la derecha mira asombrado hacia Jesús, en el de Madrid lo hace hacia su compañero de

camino, dialogantemente y coincidiendo en el accionar. El peinado es algo distinto con alguna onda o guedeja más sobre la frente de San Simón; tanto el cabello como el bigote y la barba son un poco más canosos en el de Madrid. Y en cuanto a la actitud psicológica, la desligada y casi indescifrable de Jesús no varía de uno a otro.

El bodegón, con las características que se reconocen en todos los de Zurbarán, presenta diferencias en la colocación del cuchillo; en el de México aparece entero sobre la mesa, y en el de Madrid una parte del mango sobresale de ésta. Dice Ressort que los cubiertos no están alineados en el de Madrid, pero en ninguno de los dos cuadros hay más cubierto que el cuchillo. El pan cortado (o la concha abierta, si lo es) aparece en ambos igualmente discernible, con las mismas suaves pinceladas curvas que no se dan en el verdadero pan que en la mesa se ve. El sombrero de peregrino, indiscutiblemente distinto de otros de Zurbarán (el cardenalicio con ancha ala de «San Jerónimo», en San Diego; el de «San Pedro Tomás», en Boston; el que aparece en la «Batalla del Sotillo», de Nueva York); pero es idéntico en ambos. ¿Es única y rotundamente un símbolo de peregrino o de caminante? ¿Hay alguna pauta simbólica o iconográfica por la que, con absoluta certeza, pueda diagnosticarse esa entidad representativa del sombrero de alas anchas?

De la carpintería del bastidor y del marco nada puedo decir por mis escasos conocimientos al respecto, aunque el tipo de los clavos y la calidad de la tela, según dijo Seisdedos cuando lo retelaba, consentían admitir la cronología zurbaraniana. Se hace muy cuesta arriba aceptar que hubieran cortado la tela sin modificar el bastidor; pero lo del marco es asunto relativamente secundario.

Los pliegues de la ropa del peregrino de la izquierda, San Simón, que en la obra de México están inclinados con respecto a la horizontal de la mesa, en el de Madrid son casi paralelos a ésta; se ve toda la espalda de San Simón, que en el de México aparece algo más recortada. Además, el hombro, el brazo izquierdo y los pliegues de la manga de Cleofás están menos marcados en el gran cuadro de México, haciendo la impresión de que al pintor le hubiera faltado espacio a la derecha de la tela; comentaré este dato inmediatamente. El peregrino de la izquierda apoyado en la mesa, está situado algo más cerca del espectador y casi le sobra espacio por detrás; y el peregrino de la derecha deja libre la esquina de la mesa, mientras el otro la ocupa totalmente. Los ropajes, como todos los de Zurbarán, dan la razón a quien dijo de éste ser el «máximo pintor de estameñas» (Lozoya).

Las diferencias recién anotadas en cuanto a la perspectiva del ropaje de los comensales y de la mesa podrían ser debidas a que el autor o autores de los cuadros pintaran desde distintos puntos del taller; pero también hay

que aceptar, con Nina Ayala, que Zurbarán nunca llegó a dominar a la perfección la técnica de la perspectiva y tuvo escasa habilidad para la composición de grupos. En el sentido de Panofsky y Lafuente Ferrari esto haría que el cuadro pudiera parecer más perfecto visto desde un lateral que desde el otro; y contribuiría a que los brazos de Cleofás aparenten ser algo acondroplásicos. Este detalle se acentúa en las fotografías, pero, por la razón que sea, nadie lo advirtió en esta obra.

Todos esos matices diferenciales entre los «Emaus» de Zurbarán podrían también ser explicados como escenas sucesivas. En el de México se mostraría a los dos peregrinos mirando sorprendidos a Jesús; en el de Madrid, mirándose el uno al otro con extrañeza. Los dos cuadros pudieron haber sido pintados uno a continuación del otro, modificando en el segundo detalles del primero que pudieran ser perfeccionados, o modificando o agregando en el segundo datos que en el primero faltasen o no gustasen o parecieran inoportunos o accesorios, cosa que ocurre con bastante frecuencia en las réplicas. Cabe pensar, pues, que ambos correspondieron a un mismo proyecto comercial para América y también que el que hoy está en México fuera el segundo por más completo en detalles. De una u otra manera, con los dos cuadros Zurbarán redondeaba el negocio y pienso que quizá puedan existir detalles que documentaran estos hechos en escritos acaso todavía no revisados o no encontrados. Todo es posible; hasta la difícil posibilidad de que el que hoy está en Madrid y el de Assat sean obras de un buen colega del taller o de un extraordinario copista de México.

IV

El «Emaus» de Madrid estuvo expuesto en Burdeos por primera vez en 1955, en la exposición *L'Age d'Or espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravaggisme,* organizada por el alcalde señor Chaban-Delmas y técnicamente dirigida por la profesora Martin-Méry, redactora del catálogo. En éste escribió: «Le tableau serait una replique de celui du Musée de Mexique», confesando haberle sido «aimablement signalé par M. le profeseur E. Lafuente Ferrari». Relata lo que contiene el bodegón y, sin dar más información, advierte que tal cuadro «n'a jamais figuré a una exposition».

Es pertinente recordar las personalidades españolas que contribuyeron en su día a conjuntar esta exposición de Burdeos, y que aparecen citados en el catálogo: M. Gallego Burín, Diego Angulo Íñiguez, José Camón Aznar, José Gudiol. Enrique Lafuente Ferrari, César Pemán y J. M. Pita Romero. Todos ellos intervinieron en la selección del aporte hispano. En el catálogo se hace también una separación taxativa entre los cuadros meramente atri-

buidos a los autores y los considerados como auténticos; y el «Emaus» de Madrid figura entre estos últimos, probablemente por coincidencia criteriológica de los conjuntadores. En el prólogo de Lafuente a la exposición bordelesa reitera algo que ya había expresado en un antiguo trabajo sobre «borrascas pictóricas»: «las exposiciones como la que Burdeos reunió en 1955 pueden contribuir al esclarecimiento de cuestiones cuya solución requiere no sólo la aportación de hechos nuevos sino también un tacto delicado en su ensamblaje y una función desprovista de pasión en la observación».

El cuadro de Madrid fue adquirido en 1944 (previo asesoramiento de Lafuente Ferrari), a los herederos del diplomático español señor Villas Villarreal, fallecido en accidente de automóvil, justamente en México. Éste había sido un interesante coleccionista, bastante entendido en pintura, pues en sus viajes adquirió otras importantes obras de arte. Inmediatamente después de comprado el cuadro a esa testamentaría, y también por consejo de Lafuente, fue retelado por el señor Seisdedos, entonces prestigioso restaurador del Museo del Prado, que advirtió algunos repintes prefiriendo no tocarlos. En los talleres del mismo museo hizo ver el cuadro a Sánchez Cantón, Paul Guinard, Angulo Íñiguez, María Luisa Caturla (estos dos lo vieron después en el domicilio del propietario), Javier Salas y, reiteradamente, por Lafuente. Con posterioridad y ya en la colección privada, fue visto también por Santiago Arbós y por Díaz Padrón.

En unos comentarios a la exposición de Burdeos, H. Soener (1964), después de decir que el «Emaus» allí expuesto, desconocido hasta entonces, probablemente era una obra de taller de Zurbarán, afirma muy atinadamente que representa en el claroscuro la influencia de Caravaggio, tanto en la iconografía como en el tratamiento de la luz y el color. Paul Guinard que, como ya vimos, colaboró en la selección de cuadros para esa muestra, hace constar (número 119 de su catálogo) que el de Madrid es una réplica con algunas variantes del de México, acaso obra de taller, pero de calidad excelente.

En el catálogo de Gudiol, en su libro con Gállego, reproduce junto al «Emaus» de México la pieza de Madrid; pero Gállego dedica sólo dos líneas al ejemplar de México diciendo que en él Zurbarán cultiva con talento el cuadro de tres personajes. Este profesor no ha visto directamente el presunto Zurbarán de Madrid.

No hay, pues, estudios comparativos entre los dos cuadros, ni menos aún entre ellos y el de Francia citado por Ressort; del de México se conocen las fechas de su producción (aunque dentro del taller pudo haber sido hecho con anterioridad); la de su envío a México, de su estancia en el monasterio de San Agustín a partir del siglo XVII y de su traslado al museo en 1861. Habría que revisar la documentación para saber si en la fecha

de su envío constaba más de un ejemplar con el mismo título. Pero a pesar del gran empaque del cuadro, en ninguna obra sobre Zurbarán ha sido adecuadamente estudiado o comentado, por lo que creo pueden interesar los datos que hoy he resaltado. En la exposición antológica de Zurbarán en Madrid (1988) no fue expuesto por ciertos tropiezos con la Dirección General de Bellas Artes; y en la que hubo más recientemente, por coincidir con una grave y prolongada enfermedad del propietario que le invalidó para toda gestión.

El caso es que por ces o por nefas el de Madrid nunca ha sido expuesto al público. Escribió Gudiol, al comentar la exposición antológica de 1988, que «las investigaciones sobre Zurbarán son imposibles sin un *first seeing* de todos sus trabajos, porque ver un cuadro suyo o su fotografía no es lo mismo que investigarlo»; y que «hay grandes diferencias entre los cuadros restaurados y los que no lo fueron, pues una mala restauración puede ser muy peligrosa». Verdad ésta señalada por muchos, que se da en todas las pinturas pero más llamativamente en las de Zurbarán y más específicamente en el mismo «Emaus». El número de zurbaranes discutibles o rechazables es ciertamente muy alto y, como dijo Lafuente Ferrari y dice Gállego, muchos pueden ser puestos en entredicho. Pero los entredichos lo son precisamente por discutibles, y no deja de ser triste que trabajos del pincel de Zurbarán, que hizo cosas magníficas y regulares e incluso malas, puedan ser rechazadas por principio. En un artículo de Sánchez Cantón (*Arch. Esp. Arte*, XXXVII, 189, 1964) —en el que colaboran Sánchez Cantón, Bonet Correa, Pérez Sánchez y otros— repasando las ventas de cuadros que señala M. Mireur en su *Dictionnaire de vents d'Art* (París, 1911) cita la venta, en 1894, de unos *Peregrinos de Emaus* de Zurbarán a un precio de 190 francos, muy bajo con respecto a los alcanzados entonces por otros pintores, porque Zurbarán todavía no había alcanzado su apogeo comercial. En aquella fecha el cuadro de México ya llevaba allí más de dos siglos. ¿A qué cuadro se refería?

No deja, pues, de sorprender que tanto el ejemplar de Madrid como el que Ressort menciona radicado en una iglesia de los Pirineos Orientales franceses, procedan de personas que residieron en México. ¿Acaso Zurbarán exportó a esa nación tres cuadros sobre el mismo tema? ¿Quizá porque las dos réplicas sean copias excelentemente realizadas por alguno de los buenos discípulos mexicanos, tan bien estudiados por Bonet Correa? Zurbarán y los discípulos de su taller de España, incluido su hijo, pintaron tanto que hoy sería imposible localizar todos sus cuadros y establecer con solvencia indiscutible criterios de autoría. Nadie sabe dónde, cuándo y cómo fueron adquiridas una y otra réplica del indiscutible Zurbarán de México; pero hay razones suficientes para pensar que fue en México. Sin embar-

go, por las informaciones que proporciona Bonet Correa y por los detalles más atrás descritos es difícil aceptar que sean obras de los copistas mexicanos.

Es casi seguro que el «Emaus» del Museo de México no fue dado a conocer al público español antes de exportarlo; por tanto, sólo debieron conocerlo los compañeros de taller, los transportadores e intermediarios y los receptores en aquella nación. Pero también es posible que el maestro haya enviado a México dos o tres versiones simultáneas o sucesivas con motivo de reiterados encargos. No creo que entre los pintores mexicanos hubiera alguno capaz de reproducir e incluso mejorar la mirada de Jesús y toda la factura del original. Serrera dice que Zurbarán y otros pintores andaluces enviaban a México y Perú solamente series de cuadros de su taller, pero esto no invalida la posibilidad de que en tales réplicas la mano del maestro fuera la predominantemente actora.

El laberinto zurbaraniano, tan plagado de altibajos, va resultando ya un tanto desmesurado*.

* *(Bibliografía citada a disposición de los interesados.)*

Francisco Vega Díaz





La Generación del 70 (II)

Los antinovísimos y la cultura de consumo

Quien, a primeros de los años ochenta, leyera asiduamente la crítica de poesía del diario culturalmente más prestigioso del país —*El País*—, advertiría que en aquellas escasas columnas se hacía referencia casi permanente, con ocasión y sin ella, a los «jóvenes maestros» de la poesía española. Al lector le llegaban aquellos nombres con tanta insistencia y ensalzados tan incondicionalmente, que, a nada que fuera un poco malicioso, daba en pensar que estaba asistiendo —es decir, exponiéndose— a una campaña de lanzamiento comercial. Poco comercio se puede desarrollar alrededor de las poesías, pero lo que sí se puede conseguir es hacer imprescindibles determinados nombres o figuras por el solo hecho de que un diario informativamente solvente los encumbre.

Los medios de comunicación obligan a simplificar, e incluso en una sección de cultura el crítico se ve constreñido a reducir sus comentarios, con lo que la repetición de fórmulas identificadoras se hace inevitable. Obviamente, esa operación es inversa a la que debe llevar a cabo la crítica si quiere ahondar en el objeto de su estudio: si quiere analizar, puntualizar, plantearse preguntas y dudar de sus propias respuestas. La crítica vertida en un número de renglones determinado y siempre corto difícilmente puede ser satisfactoria para nadie. Pero aquella simplificación, cuando llega al lector, produce el efecto que el medio en sí mismo —incluso independientemente del crítico— pretende: proporcionar sólo la novedad suficiente para que no peligre la redundancia, es decir, informar de lo ya informado y, si realmente se presenta novedad alguna, hacerlo de manera que el esquema receptivo sólo se vea conmocionado dentro de los límites informativamente controlables. Salvo excepciones —que en nuestro país son cada

día más raras—, la información sólo acepta como nuevo lo que pueda ser presentado como informable, es decir, lo que ya suene a información típica.

Hablar de «jóvenes maestros» resulta periodístico y llena bien un rincón de página. Fórmulas así alimentan los medios de comunicación y, con más o menos variantes, forman todos los mensajes de la cultura de consumo: «felizmente rescatado», «el descubrimiento de la temporada», «el más importante de», «la gran revelación», etc.[1]. El consumidor directo de este tipo de cultura es el protagonista de una actualidad fraguada, en tantos aspectos, a primeros de los años ochenta, cuando la sociedad española superó la transición política y se lanzó, un tanto atolondradamente, a la carrera por recuperar atrasos diversos, lo que muchas veces no fue más que dejarse encandilar por los abalorios y los espejuelos de una Europa que acababa de descubrirnos. Y ese nativo de la «nueva España» resulta ser un lector poco crítico, aprecia el producto sobre todo por el envase y raramente se plantea cuestiones de fondo.

Cuando se hablaba de la influencia de los medios de comunicación de masas en la poesía novísima se hacía referencia sobre todo a la música *camp*, al cine de género, a la novela negra o al cómic. En realidad aquello fue un episodio pasajero, salvo en la obra de Vázquez Montalbán (en cuyo último libro siguen apareciendo rasgos irónicos en forma de canción ligera) y en la de Luis Alberto de Cuenca. No fue aquel destilado cultural que los medios de masas parecían prometer, en los años sesenta, lo que más perduró en la poesía de los primeros novísimos, pero sí podemos afirmar que, en la de los segundos, la influencia de los medios de masas se reflejó en sus más persistentes y eficaces procedimientos promocionadores y hasta en algunos de sus más básicos recursos formales.

Lo importante, para muchos de estos poetas, es ser objeto de información sobre poesía, ser considerado poeta por quienes imprimen carácter a los nombres y a las imágenes públicas: no sólo los periodistas que se ganan la vida rellenando el escaso espacio no ocupado por los anuncios en la planilla de la sección cultural, sino, sobre todo, los críticos aureolados de autoridad, los profesores con ascendiente público a través de publicaciones periódicas, los comentaristas que repiten cuanto han afirmado aquéllos y los responsables de actividades culturales de instituciones presentes en la vida pública, a quienes no les está permitido programar contra los dictados del ambiente. Nos guste o no, ése es el mecanismo más poderoso de cuantos condicionan hoy la definición del conjunto «poesía española actual». No existen, como quería Jaime Gil de Biedma, «sólo dos clases de poesía: la buena y la mala», sino sólo estas otras dos: la refrendada por lectores especializados cuyo pronunciamiento es ley —y no por otros— y la ignorada por ellos.

[1] Hace unos meses, con motivo del cincuentenario de la muerte de Miguel Hernández, los informativos de TV1 hablaron de «los tres poetas del sacrificio» refiriéndose al homenajeado, a Federico García Lorca y a Antonio Machado. La fórmula, históricamente contrahecha y literariamente vomitiva, fue repetida a lo largo del día como un hallazgo del que todos debíamos tomar nota.

El poeta que busca y consigue ser «materia de información» se exhibe fuera del estrecho salón de actos donde habitualmente suena la poesía: escenario pequeño, pero capaz de albergar cualquier decorado, y camerinos repletos de poetas que esperan su turno para salir, acercarse al proscenio y recitar su poema ante un salón de butacas vacías. Sólo escuchan los poetas que tienen la curiosidad de quedarse entre las bambalinas —pocos; generalmente, amigos del que habla— o alguno que se sienta en un palco por cambiar de perspectiva y calcular sus propias posibilidades. El medio de comunicación de masas redime al poeta de ese encierro, que puede ser asfixiante, y lo acerca al lector mayoritario. Lo acerca en nombre y en efigie, sobre todo, pero no tanto en verso; lo que el medio transmite es la «necesidad» —siempre ligera de tono, como todo mensaje así transmitido— de que el lector tenga en cuenta que *ésos* y no otros son los poetas dignos de ser tenidos en cuenta. No la necesidad de leer poesía.

El poeta objeto de la información —de nombre ya «marcado» ante el lector con el sello de autenticidad que proporciona el medio de difusión de masas— consigue así algo que sólo en tiempos de la poesía social pudo imaginarse. Pero, al igual que entonces, la pregunta que se hace el lector exigente, el que no necesita de autoridad «mediática» (como entonces no necesitaba la mediación ideológica) para acercarse a la poesía, es si esa poesía en sí misma le parece válida o no.

Los poetas de la segunda promoción de los años setenta no son los únicos que buscan titulares de páginas periódicas para estampar en ellos su nombre, pero sí son los que mejor se visten de personajes útiles para el espectáculo difuso de la información. Porque la información es otro recinto cerrado, de dimensiones más amplias que el de la poesía, sí, pero limitado por leyes mucho más estrictas y con papeles absolutamente inamovibles.

En la historia de la literatura moderna no es nada raro encontrar la figura del escritor que dedica más tiempo a promocionar su obra que a escribirla. Sin embargo, a la vez que recordamos el poco peso que tienen las trapacerías de ayer para justificar las de hoy, señalemos algo a todas luces evidente: nunca la ceremonia de la información ha dominado como hoy el desarrollo de la cultura. Y nunca ha existido un instrumento tan eficaz como los medios de comunicación para estampar la imagen de un autor y aureorarla de infalibilidad: quien ha atravesado la barrera que separa el anonimato de la notoriedad pública adquiere un prestigio indiscutido por el mecanismo que lo ha consagrado. A partir de esa consagración, el autor tiene asegurada no la excelencia de su obra, que en realidad no estaba en juego, sino la imposibilidad de que su obra sea puesta en duda. Y así su obra, que es lo que al lector le debe interesar, queda como abandonada de las energías del autor, preocupado sobre todo por su imagen.

Vayamos, pues, a las obras. Porque si nos hemos demorado tanto en describir el funcionamiento transmisor de la cultura de consumo es precisamente porque las obras de los más representativos poetas que se impusieron a finales de los setenta y a lo largo de los ochenta incorporan a su propia retórica, al menos, un recurso formal básico de los medios de comunicación: para un transmisor de mensajes cotidianos, lo fundamental es que la noticia se imponga al receptor como indiscutiblemente interesante; para un poeta que se deje llevar, deliberadamente o no, por estos procedimientos, lo primero a la hora de escribir es mostrar la imagen de marca que imponga su poesía ante el lector.

Veamos un ejemplo de cuanto venimos diciendo.

***David* por Donatello**

Sólo la juventud es envidiable.
Levanta la pasión en pedestal
como un dulce atributo, y convierte
lo no conocido en un sabio presente.
En el duro enramado de una cintura
tibia, hacer crecer belleza hasta labios
suaves e imbebidos, y si vibra en el aire
su perfecto desnudo, sol amarillo y pleno
de los más grandes días, es la ignorancia
milagroso volar de heridoras sonrisas.
Moreno zagal de agosto, con el torso cobrizo.
La juventud es presente tan sólo,
es fe de sangre, descomunal latido[2].
(...)

Sin duda, el lector no habituado a la poesía contemporánea puede pensar que estos versos están escritos por alguien que conoce bien su oficio, pero ese efecto no viene producido por la particular excelencia del poema, sino por el *tono* con que están pronunciadas estas palabras: los adjetivos antepuestos («dulce atributo», «sabio presente», «perfecto desnudo», etc.) enfatizan el conjunto, el léxico va de los términos que se subrayan a sí mismos («cintura tibia», «milagroso volar», «torso cobrizo»; más adelante aparecerá «risa de pureza») hasta neologismos forzados («imbebidos», «heridoras»). Todos esos elementos contribuyen a dar un tono no sólo elevado, sino indiscutiblemente elevado, un tono que muestra ante todo que quien habla lo hace —quiere hacerlo— con autoridad. Pero la lectura habituada a estas estratagemas de autor, perfectamente legítimas, no se deja encandilar por procedimientos tan transparentes; es el resultado de todos ellos y, a la vez, la confluencia de significados que a cada palabra se va trenzando, lo que le produce, o no, un efecto estético. Y en este poema de Luis Antonio de Villena, como en toda su obra, las intenciones de convencer resaltan mucho más que la convicción de los resultados.

[2] *Luis Antonio de Villena,* Poesía 1970-1984, *Col. Visor, Madrid, 1988, pág. 206.*



El conjunto del poema (tras describir «la más bella maldad en el cuerpo más núbil», acaba: «Un reino de ceniza. La cabeza de Goliat / cortada. Y un deseo en el aire, sin futuro.») es un canto a la belleza juvenil encerrada en un marco decadente. Villena trata este tema con la persistencia y la entrega de un auténtico militante. La belleza de los cuerpos masculinos jóvenes es el eje referencial de su obra; incluso en sus últimos poemas, donde los estragos de la edad le hacen adoptar un tono más elegíaco y austero, el homoerotismo es su tema fundamental. En él tienen los homosexuales un verdadero campeón. Pero —curiosamente, hace falta recordarlo— defender con denuedo una empresa extraliteraria, sea cual fuere, no garantiza el acierto del escritor que la sitúa en el centro de sus preocupaciones. Que Villena pretenda hablar —y siempre lo pretende— con la grandilocuencia de quien no puede ser más que un poeta de calidad, sólo debe convencer a los que vean en su obra la plasmación de una causa justa, independientemente de su elaboración literaria: cruzados de la causa más que lectores de poesía.

La obra poética de Luis Antonio de Villena es uno de los fenómenos más curiosos del ambiente poético español: sin mostrar un relieve literario sólido, ha sido encumbrada hasta niveles de auténtico modelo para las nuevas generaciones. En mi opinión, Villena se ha impuesto precisamente como consecuencia de su adecuación a los mecanismos de la cultura de masas a que antes aludíamos: emplea un léxico que, para el no iniciado, no puede ser sino poético, habla con el timbre persuasivo de un presentador de programa «cultural» y cita a autores de aureola brillante. Por añadidura, defiende el homoerotismo, lo que en la esquemática cultura de masas adquiere reflejos de heroísmo o de repulsión, incitantes en cualquier caso. Pero el lector atento de poesía contemporánea sabe que la homosexualidad es un tema nada sorprendente; lo sorprendente es que hayan obtenido aplausos tan cerrados los versos de Luis Antonio de Villena:

> Y es tanta la belleza que las copas se rompen.
> Pero puede ignorarlo casi completamente,
> y así el pensar no existe. El cuerpo es magia
> y luz en materia de música. Y la juventud
> tiñe de pureza su fuego y su tersura.
> Después podría haber la perfección del día,
> el sueño de estar juntos en espíritu hondo,
> la flor de los tapices en sus manos de seda[3].

En la obra de Villena hay abundantes alusiones a la exquisitez artística y literaria vertidas en versos cargados de afectación, en frases entrecortadas sin la fluidez y la elegancia que se podrían esperar de un supuesto esteta. La aspereza lingüística de ese «después podría haber la perfección» no es excepcional, ni lo es afirmar algo tan poco sopesado como que la juventud tiña «de pureza su fuego». Aparte de un léxico pretendidamente

[3] Op. cit., *págs. 218-219.*

culto, no se aprecia en Villena la cultura literaria específica de un escritor, que —recordémoslo— no se traduce en citas frecuentes, sino en estilo controlado y en buen gusto; no en el mucho aparentar, sino en el bien escribir. En su extensa obra, a veces encontramos algún verso bien timbrado, pero nunca acabamos un poema completo en el que la dicción tenga algo de particular, nunca nos *seduce* el estilo, que sería signo de una verdadera *cultura* artística. No es Villena un artista de la palabra. Si algún atractivo tiene su obra para alguien se debe a los contenidos que transmite a un nivel superficial de significación, no a la hondura del cómo lo transmite. La belleza humana que tanto alaba Villena no le inspira versos hermosos, sino versos infatuados. Curiosamente, quien tanto habla de belleza tiene que estar a cada paso recordándonos de qué habla porque su arte, por sí mismo, no nos lo mostraría nunca: de ahí la permanente carga denotativa, figurativa, señaladora, y la escasa confianza que tiene el autor en las sugerencias o las resonancias, es decir, en los resortes específicamente artísticos del texto. Desde el punto de vista estrictamente formal, Villena no se preocupa más que de escoger palabras para él biensonantes, pero desprecia incomprensiblemente las demás. En su poesía tenemos una muestra clarísima de las extremas dificultades que entraña el verso libre: el fluido artístico que circula bajo los versos libres de Villena es siempre de muy baja tensión. Y el verso libre delata, con más virulencia que el clásico, las estratagemas que pretenden disimular el escaso calado de un estilo tambaleante.

Sirva como ejemplo su poema «El joven de los pendientes de plata»[4], donde parece como si el autor —que en tantas ocasiones se acoge bajo la advocación de Cernuda— quisiera recordarnos el poema cernudiano «A un joven marino». Mientras en el poema de Cernuda la insinuación lo es todo, y hasta los excesos son asumidos por la abundancia imaginativa y por la concepción generosa del tema, en el poema de Villena nos encontramos con la narración plana de una escena vulgar, con algún guiño gruesamente poético —«remoto tiempo», «pendientes argénteos», «cuerpo delgado y duro, cálido y cobrizo»— pero con un estilo deshilachado y hasta desorientado:

> Tras ciertos circunloquios
> vanos, contestó que su oficio era el mar.
> Que había viajado mucho, cambiado también
> de empresa, y que en fin, estaba muy cansado.

Más que prosaísmo, en ocasiones así Villena practica la desidia expresiva. A veces parece como si quisiera parodiarse a sí mismo: «Y entonces / me decidí (suelo ser muy osado) y me acerqué», pero no parece probable. Se diría que el yo de estos poemas —por distanciarnos del autor, si fuera posible— se toma muy en serio a sí mismo. Ni siquiera en las composicio-

[4] *Luis Antonio de Villena,* Como a lugar extraño, *Col. Visor, Madrid, 1990, pág. 63.*



nes más elegíacas y ásperas de sus últimas entregas encontramos la dedicación al cuidado estilístico en que podría haber abocado la renuncia a supuestos esplendores juveniles.

Sorprende que se haya hablado de «dominio del lenguaje» a propósito de este poeta. Incluso hubo un intento de acuñar la marca «generación del lenguaje» para un grupo de poetas jóvenes que, a finales de los setenta, pretendió entrar en la historia por la vía —eficaz, sin duda— de la entonces calle Wellingtonia[5]. Entre ellos estaba Villena. Pero decir que un escritor domina el lenguaje resulta engañoso: ¿con relación a qué modelo se mide ese dominio?, ¿no hay un nivel de destreza lingüística simplemente imprescindible para empezar a escribir cualquier texto, sea un poema o sea una crónica periodística? En palabras de Vicente Huidobro: «el escritor que domina el lenguaje tiene tanto mérito como el aviador que mantiene en el aire su avión». Y, desde otro punto de vista, ¿no será el lenguaje un monstruo antediluviano imposible de dominar, o quizá sólo medianamente domesticable en los mejores momentos de escasos escritores? Lo que ocurre es que quien alaba el «dominio del lenguaje» —generalmente, quien se gana la vida sirviendo a los medios de comunicación— suele sentirse movido por una especial faceta del lenguaje, la más visible para cortos de mira: el léxico. En cuanto un escritor dice «tange» en vez de «toca», «torna» en vez de «vuelve» y «argénteo» en vez de «plateado», ya es un gran dominador del lenguaje, y del lenguaje poético, que debe tener más mérito. No repara en expresiones chirriantes como «le crecen violetas pierna arriba» o en empalagos de gerundios sospechosos como «Intocado y queridor de mancha, ídolo fomentando / los deseos». Volvemos a constatar que, tanto para el profesor que conozca sólo de oídas a Mallarmé, y por supuesto para el periodista, la poesía se escribe con palabras aisladas; las relaciones entre las palabras y las que se establecen entre esas relaciones para construir un objeto estético son sutilezas que no encajan en los medios de comunicación ni en sus productos culturales.

El endiosamiento de la juventud masculina es, como hemos visto, un tema recurrente en Villena, y lo es también en la legión de sus seguidores. Que tal tema tenga precedentes literarios de prestigio no justifica la abrumadora lluvia de poetas menores —con ínfulas de mayores— que, o bien cantan a la juventud, o bien lamentan su pérdida, pero sin olvidar tanto en una como en otra ocasión el entorno decadente, paganizante y «perfecto» —un adjetivo muy propio de Villena: califica tantísimo que no significa nada—. Sólo la poesía social había tratado con tanta profusión e incondicionalidad un tema. Pero al igual que entonces, ahora también el tema devora a la poesía. Como en los años sesenta el tema del obrero sudoroso y vindicativo cayó no sólo en desuso sino en ridículo, el del joven dios

[5] *Luis Alberto de Cuenca, «La generación del lenguaje», en* Poesía, *núms. 5-6, pág. 245.*



rubio en playa paradisíaca o en barra nocturna empieza a quedar arrinconado en la obra de los mil villenas de los años ochenta; ya algún socarrón poeta mayor —Ángel González y Antonio Martínez Sarrión, por lo menos[6]— ha aprovechado para lanzar sus pullas a los buscadores de efebos, y pronto puede ser que miremos a ese aluvión de poesía homoerótica como una de las tendencias más banales de la poesía de este siglo.

«Era fundamentalmente hacer un gesto», dice Villena en un poema pragmático, «Viento del Sur», de *Huir del invierno*[7]. «Los cuadros son mediocres, y no hay posibilidad / de mejorarlos mucho. ¿Importa algo eso?» Para quien ve el cuadro, sí; para el lector, lo importante es que la poesía busque en sí misma su más alto grado de elaboración, que la autocrítica mantenga siempre a un autor a la vanguardia de sí mismo. Pero para Villena «lo importante (con todo) no eran / los resultados sino el gesto. Y ese lo hiciste por completo». La perfección, para quien piensa así, corresponde sólo a los cuerpos juveniles o, en todo caso, al gesto con que se habla de ellos; la poesía puede quedarse, como aquellos cuadros, en mera altisonancia.

De entre todas las respuestas que Villena ha dado a la pregunta, muy periodística, «¿qué es para ti la poesía?», la más repetida por el poeta nos recuerda a Brines: la poesía sirve para intensificar las sensaciones, y viceversa: la vida resulta intensificada gracias a la poesía. Pero la fórmula que más corresponde a su forma de escribir versos es: «La poesía es el ornato mejor de la lengua»[8]. ¿Ornato de la lengua u ornato propio? En cualquier caso, adornar es una función conveniente y entretenida, pero también auxiliar y secundaria. Quien concibe así la poesía se opone frontalmente a quien opina que «cuando la poesía es verdadera, su tarea es nada menos que construir el sentido general de una lengua», ya que la poesía se da realmente «cuando la lengua habla de sí misma»[9]. La extrema dificultad que plantea esa tarea substancial —ante la que se estrellan tantos poetas con una obra, sin embargo, y precisamente por eso, tan interesante— ha llevado a Félix de Azúa casi a renunciar a la poesía. Villena, en cambio, se conforma con aquella ocupación subsidiaria y adjetiva; sus lectores, también. Pero queda clara la distancia estética definitiva entre un poeta novísimo de primera hora, para quien la poesía es algo que o se toma en serio o se deja, y por otro, representante privilegiado de la segunda oleada poética de los años setenta, para quien la poesía no constituye un objetivo en sí misma, sino solamente un artilugio con el que conseguir objetivos ajenos a ella: intensificar las sensaciones, adornar la lengua, expresar algo *con* ella, no *en* ella: funciones vicarias, transitivas y, en suma, prescindibles.

Antonio Colinas era otro «joven maestro». Su obra lírica completa fue editada en 1981, galardonada con el premio nacional de literatura en 1982, reeditada con la inclusión de un nuevo libro en 1984 y prolongada con

[6] *Véase «Oda a los nuevos bardos», de Ángel González, en* Palabra sobre palabra, *Barral editores, Barcelona, 1977, pág. 330, y «Excelentes tiempos para la lírica», de Antonio Martínez Sarrión, en* Horizonte desde la rada, *Ed. Trieste, Madrid, 1983, pág. 31. No son, ni mucho menos, ejemplos aislados.*

[7] *En* Poesía 1970-1984, *págs. 248-249.*

[8] *En José Luis García Martín,* Las voces y los ecos, *Ed. Júcar, Barcelona, 1980, pág. 11.*

[9] *Félix de Azúa, entrevista en* Quimera, *núm. 74, pág. 22.*



El jardín de Orfeo (1988). A cada nueva aparición pública de este autor —recientemente ha editado *Tratado de armonía* (1991), un libro de prosas meditativas—, se han confirmado las previsiones que alguien podría haber hecho ya en 1970, cuando Colinas se pronunciaba contra la poesía predominante y en realidad contra todo tipo de arte contemporáneo: «La poesía y la novela han caído en la ambigüedad, en la sutileza... Desolador es el prosaísmo de los últimos años. Prosaísmo traído en brazos de un verso libre que no es sino prosa cortada caprichosamente... Las aguas de la poesía discurren por cauces oscuros e insospechados. Un lenguaje luminoso y denso debe volver a humedecer nuestros cantos. El mundo del sueño, de la fantasía, tiene que ampliar el campo de visión del poeta»[10]. Incluso teniendo en cuenta que no se trata de un programa deliberado ni coherente, basta para situar a otro de los más influyentes poetas actuales en la línea de salida de la segunda promoción de los años setenta, es decir, en una actitud estética claramente opuesta a los primeros novísimos. Su adscripción al neorromanticismo idealista no ha hecho más que afianzarse desde entonces. Sus escritos teóricos confirman la clara voluntad de practicar una «poesía esencial», enraizada en los sentimientos personales y armonizada con la naturaleza. Consecuentemente, Colinas rechaza, no sólo la estética vanguardista y sus derivaciones, sino las señales que pueda ofrecer al poeta el mundo contemporáneo.

No hay por qué dudar de las buenas intenciones de un poeta como Colinas, que ve en la vuelta a la naturaleza y a los sentimientos purificados una vía de regeneración para la complejidad de la poesía contemporánea. Cabría, eso sí, hacerse la pregunta previa: ¿qué necesidad tiene la poesía contemporánea de regenerarse? Pero el objetivo de ese movimiento de vuelta a la naturaleza armoniosa no es sólo el arte, sino el conjunto de la cultura de nuestros días, con sus callejones sin salida y sus agobiantes peligros. Colinas se adhiere a esa especie de regeneracionismo que ve en el final de las utopías políticas y en la amenaza del totalitarismo tecnológico una ocasión para reivindicar la vuelta a los valores humanos básicos. No cuesta nada estar de acuerdo, en líneas muy generales, con ese humanismo, siempre que no pretenda instaurar como dogma la ingenuidad oscurantista. Admitamos que, paralelamente a los movimientos ecologistas, en un nuevo «menosprecio de corte y alabanza de aldea», un poeta decida centrar su tarea expresiva en las propias sensaciones elementales y en los clásicos símbolos de la naturaleza, objetos poéticos inagotables, sin duda. Ese no es el problema: eso es sólo la intención temático-motivadora. El problema son los resultados concretos, los poemas escritos que, una vez publicados, abandonan el recinto donde los protegen las buenas intenciones del autor y se arriesgan a los rigores de la lectura.

[10] *En Enrique Martín Pardo,* Nueva poesía española, *Ed. Scorpio, Madrid, 1970, pág. 61.*

Colinas opta por la expresión sencilla y apunta siempre a los más altos sentimientos. Pero —dejando aparte los altos sentimientos que, como se sabe, no tienen por qué ser buenos consejos literarios— en poesía la sencillez es consecuencia del buen funcionamiento de complicados mecanismos retóricos que, aunque pueden llegar a transformarse en verdaderos reflejos, peligran sin rechazan el control de la autocrítica: el poeta mejor dotado, abandonado a la sencillez, puede caer en la simplicidad. Y la sencillez también tiene sus entresijos: no creo que después de cien años de revuelo formal, vanguardista o no, el poeta pueda volver a emplear «sencillamente» los procedimientos simbolistas o románticos como si nada hubiera ocurrido. Lo que ha ocurrido es que la lengua se ha cargado —o descargado, o recargado— de significaciones, y que las palabras simples de hace un siglo pueden sonar hoy vacías. Palabras tradicionalmente ambiciosas como «divinidad», «pureza», «esencia» o «infinitud» tienen hoy adherencias críticas de las que es imposible prescindir si se quiere hacer arte verbal. Igual cabe decir de los procedimientos retóricos: si se escribe «una cascada de hojas en el aire / pone ronco rumor a los paseos»[11], hay que arriesgarse a que el lector cierre el libro y prefiera releer al primer Juan Ramón Jiménez, o incluso al mismísimo Francis Jammes, a la espera de que otro poeta le ofrezca una imaginería más acorde con los ojos del hombre de hoy.

Pero Colinas rechaza tanto el mundo actual como la estética que se inspire en él, y renuncia, no a todo el pensamiento contemporáneo, sino *precisamente* al que se mueve entre límites irresueltos, al que acepta la contradicción como ingrediente necesario para ir siempre más allá. Su militancia antitecnológica, anticientífica, expresada públicamente en numerosas ocasiones con tonos de espiritualismo naturalista, se corresponde justamente con el tono hipersensible, premoderno y mistérico de sus poemas:

Adiós, dulces visiones fugitivas.
Duerme el amor detrás de estos muros
y, como muro, veo allá a lo lejos,
entre cipreses, la nevada cumbre.
Duerme la nieve sobre el muro, duerme
la nieve sobre el fuego, ¿es de fuego
la nieve o nieva acaso sobre el fuego?[12].

Todo, desde la exclamación inicial hasta el tópico «nieve-fuego», pasando por los epítetos, se queda en ese simbolismo altisonante que fue, seguramente, la consecuencia de lo que Starobinski llama «la secesión idealista» del romanticismo[13].

En mi opinión, ese residuo estético del siglo pasado, es decir, un sentimentalismo edulcorado y enfático, constituye el principal componente del barniz cultural que se arrogan los medios de comunicación. Cualquier guionista

[11] *Antonio Colinas,* Poesía, 1967-1981, *Col. Visor, Madrid, 1984, pág. 106.*

[12] *Antonio Colinas,* Jardín de Orfeo, *Col. Visor, Madrid, 1988, pág. 72.*

[13] *Jean Starobinski,* La relación crítica, *Ed. Taurus, Madrid, 1974, pág. 149.*



de documental televisivo es capaz de escribir expresiones como «voraz consume el fuego», «el corazón que sueña otras tierras» o «sublime apoteosis», aunque quizá dudaría después de escribir «no bajes hacia el mar que, tenebroso y húmedo, alberga toda muerte». Todas estas expresiones pertenecen a un poema de Colinas[14] —quien no ha dudado en calificar al mar de «húmedo»—, y en cualquier poema suyo podemos encontrar otras semejantes. Colinas emplea profusamente esa imaginería obvia, marcada por la historia de la poesía vulgarizada —«escrita con poesía a favor»[15], pero sólo con poesía en su acepción más laxa—, es decir, la retórica de lo que ya el lector no especializado entiende por poético: la renuncia a la originalidad en favor de la redundancia. Es el mismo mecanismo que utiliza el medio de comunicación para mantenerse entre las manos del lector acrítico: a más redundancia, la información nueva resulta más creíble; la información absolutamente original no tiene cabida en un medio que necesita ser consumido fácilmente. De esa manera, un poeta como Colinas que pretende alejarse del mundo contemporáneo por considerarlo tosco y ruidoso, reproduce en sus versos, paradójicamente, el mecanismo fundamental que mueve el engranaje triturador de cultura humanista y reproductor de cultura de consumo. Si la poesía es, ante todo, una batalla contra el utilitarismo mercantil y devaluador de la palabra, el último reducto de resistencia contra la agresión que la lengua, como raíz de la cultura, recibe a diario, flaco favor le hace a la poesía la actitud estética redundante y acrítica de Antonio Colinas.

Jardín de Orfeo, último poemario de Colinas hasta el momento, muestra bien a las claras tanto las opciones formales del autor como la pervivencia de su timorata concepción del mundo. El repertorio léxico sigue siendo el principal apoyo del estilo. En ese aspecto, Colinas, igual que Villena, se ha anclado con el primer Carnero y en el primer Gimferrer, aunque sin la corrosiva sobreabundancia de *Dibujo de la muerte* y sin el mimetismo plural de *Arde el mar.* En ningún momento de este poemario encuentra el lector la impresión estética atractiva que producen las imágenes con personalidad propia, el fraseo de aliento particular, ni mucho menos la especial retórica que organiza un conjunto de hallazgos parciales en ese núcleo irradiador de sentido que debe ser el poema. Aun a nivel estrictamente léxico encontramos expresiones degradadas por la simplicidad: «firmamento inmenso», «allá arriba en el cosmos», «*araña* mi corazón con su perfume, / y al *arañarlo* lo *desgarra,* y sangra»[16]. El descuido de un vulgarismo como «tirarse del lecho» no resaltaría tanto si no fuera porque a cada paso Colinas hace esfuerzos por convencernos de que su lenguaje es delicado y excelso: «aroma dulcísimo», «sucesión infinita», «amor infinito», «aroma divino», «concierto infinito». Por momentos encontramos expresiones im-

[14] *«Noviembre en Inglaterra», en* Poesía, 1967-1981, *pág. 126.*

[15] *Santiago Sylvester, «Escribir poesía con poesía a favor», crítica a* Astrolabio, *de Antonio Colinas, en* Estaciones, *núm. 1, verano 1980.*

[16] *Antonio Colinas,* Jardín de Orfeo, *pág. 13.*

propias hasta de un buen letrista de canción ligera: «Callar como se callan los que besan / y, al besarse, intercambian / sus almas», «nos corroía la pasión», «era el ciego amor quien nos guiaba»[17]. La imagen más arriesgada de este libro no se sale de los cauces marcados por la poeticidad que pueden aceptar y reproducir los subproductos literarios actuales.

El mito del jardín cerrado se desarrolla en la última parte del libro con una parafernalia de modernismo impresionista y dulcificado, sin un ápice del escepticismo ácido o del distanciamiento elegante de los modernistas, muy cerca —pero muy por debajo— del primer Juan Ramón. Del primero y del último: «yo cerraré todos mis sentidos / al mundo y, cerrándolos de golpe, / sabré todo del mundo y de mí mismo»[18]. A veces aparece alguna pincelada inquietante —a cargo del mundo contemporáneo: «milenio infecto, nuclear»— y hasta se nos habla de la muerte. Pero se trata de una muerte sublimada, como todo está sublimado en la obra de este autor. Y el empeño de sublimación permanente llega, como era de esperar, a la sobreactuación:

> Murmura y murmura y murmura
> el agua en el aroma del recuerdo.
> Pero hay otro aroma: de jazmines
> anunciadores de la noche muerta,
> de azahar, de azahar —como en mi adolescencia—
> revelándole al alma los misterios[19].

¿Pretende hacer expresivas las reiteraciones? Todos los procedimientos repetitivos, tan empleados por Colinas —insistencias, anáforas, epíforas— caen ante los ojos del lector con una monotonía aplastante. Pero Colinas se comporta como un obediente preceptista; en realidad, da claves para que el crítico formule preguntas fáciles y las vea fácilmente respondidas: el retiro ideal del mundo, el mundo interior voluntariamente ingenuo —el autor diría «puro»—, la trascendencia sistemática, forzada, del paisaje y de las sensaciones. Sólo un crítico con pocas satisfacciones de lector asiduo puede admitir sin rebelarse la simplicidad que en Colinas llega a ser asfixiante: véanse los poemas en prosa de *Jardín de Orfeo*, donde una parsimonia almibarada pretende ocultar el endeble esqueleto de las frases. De nuevo la lectura ve en primer plano el afán por convencerla de que está ante una obra importante, y sólo en segundo plano encuentra las palabras, más bien abandonadas a sus propios límites.

El neorromanticismo de Colinas enlaza con los garcilasistas de los años cuarenta (y con todos los que han venido después)[20]. No es casualidad que José García Nieto hiciera una recensión entusiasta de *Jardín de Orfeo*[21]. También los garcilasistas —y en otro intento de rehumanización— reaccionaban contra la poesía inmediatamente anterior, contra sus casi hermanos

[17] Op. cit., *págs. 36-37.*
[18] Op. cit., *pág. 57.*
[19] Op. cit., *pág. 58.*
[20] *Véase el artículo de esta misma serie «Rescates desiguales y arraigos diversos», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núm. 492, pág. 77 y ss.*
[21] ABC literario, *21 de mayo de 1988.*



mayores de la generación del 27, como los neorrománticos de hoy pretenden dejar atrás los excesos formales de los primeros novísimos. Las diferencias, sin embargo, son evidentes, no sólo porque los garcilasistas apoyaban su idealismo en una concepción de la existencia muy concreta, con implicaciones confesionales incluidas, sino porque —todo hay que decirlo— tenían muy buen oído.

Los primeros novísimos reconocían, como señala Guillermo Carnero, «la necesidad de escribir una poesía lírica libre de las limitaciones de la tradición romántica», puesto que consideraban «definitivamente putrefactas la idea de un arte reproductivo de la realidad y la expresión directa del yo mediante fórmulas sentimentales»[22]. Según eso, tanto Luis Antonio de Villena como Antonio Colinas deberían ser considerados no novísimos de segunda hora, sino claramente antinovísimos.

Otro tanto podríamos decir de Jaime Siles, aunque con matizaciones de consideración. Mientras que Villena es, para las secciones de cultura de los medios informativos, el poeta esteticista por antonomasia, y Colinas representa el «máximo exponente» de la poesía esencializada e íntima, Siles es el poeta filosófico. Pero con la supuesta hondura filosófica de Siles ocurre como con el léxico de los anteriores: no todo el que invoca a Parménides entrará en el reino de las ideas. La poesía de pensamiento es, no al fin y al cabo, sino ante todo, poesía, y como poesía debe ser leída. Si el arte verbal remueve la concepción del mundo del lector no será por la aportación filosófica de que vaya provista, sino por su capacidad de captación y de encantamiento.

Siles inició su trayectoria con un mimetismo vanguardista que pronto corrigió para instalarse en un tono de voz más cauteloso que bien medido, más precavido que austero. En más de una ocasión consigue, sin duda, fijar la lectura para ver qué hay por debajo de las palabras. Sin embargo, la profundidad de Siles resulta sospechosa de albergar más intenciones que contenidos, más sentidos supuestos que ideas soterradas. Los juegos de palabras y de ideas resultan tan sobresalientes como tales juegos que hacen pensar en una ligereza y hasta en una vacuidad de fondo:

la materia
de este mismo lugar
donde el que es ya era
y el que será ya ha sido
porque son la materia
de este mismo lugar[23].

El poeta parece más preocupado por el qué dirán los lectores de él mismo que por cómo reaccionará ante sus versos la lectura más penetrante. Siles se cuida, por un lado, de no dejar que la explicitud ponga en peligro

[22] *En* Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España, *Edición de Biruté Ciplijauskaité, Ed. Orígenes, Madrid, 1991, pág. 13.*

[23] *Jaime Siles,* Poesía 1969-1980, *Col. Visor, Madrid, 1982, pág. 100.*

la prestancia de sus palabras —riesgo que corría Carnero con su discurso autodespiadado— y, por otro, de no mostrar debilidad alguna ante el lector —como bajo la teorización trepidante de los versos de Jenaro Talens podemos encontrar una angustia acumulada y sin solución—. El equilibrio de los versos de Siles parece demasiado estático para ser cierto:

> Un espejo vacío y un abanico blanco
> la grafía ya es
> abanico vacío en el espejo en blanco
> que cada cosa es[24].

Pero en *Columnae* (1987) encontramos la solución a nuestras dudas. Ya señalamos el efecto que, desde el punto de vista de la lectura, un libro puede tener sobre los libros anteriores del mismo autor[25]. Esa relación entre una etapa y otra de la labor creativa —sobre todo si se trata de un poeta— es en sí misma reveladora tanto de la trayectoria estética como de la estrategia del autor. En la introducción de aquel libro se nos anuncia lo siguiente: «Si *Música de agua* cerraba, en su silencio, un ciclo anterior, *Columnae* abre, en su sonido, otro: el siguiente» (sic). El autor señala al crítico o al profesor, más que al lector, los apartados de la poesía contemporánea en que debe clasificarlo: abandona la «poesía del silencio» y, con *Columnae*, reorienta su poesía hacia exteriores muy contorneados, con imágenes del mundo contemporáneo envueltas en una ligereza de tono que contrasta con la gravedad elíptica de libros anteriores.

Semáforos, semáforos (1990) acentúa esa liviandad de manera desconcertante para quien confíe en la hondura de los libros anteriores y de la actitud poética del autor. ¿Se trata de un divertimento? Imposible: el divertimento supone, en cualquier tipo de arte, un ejercicio de virtuosismo formal, y no se puede decir que el último libro de Siles sea precisamente un alarde de habilidad técnica o de gracia inventiva. Seguramente, el autor pretende que se le clasifique ahora en el más vaporoso posmodernismo.

Columnae y *Semáforos, semáforos* arrojan sobre los libros anteriores de Siles una luz desenmascaradora. Si ya en *Alegoría* o en *Música de agua* la densidad temática era demasiado rotunda y aséptica para ser convincente, en estos nuevos libros el supuesto talante intelectualista del autor se desmorona bajo el peso del relajamiento formal. Allí, al menos, la expresión sintética evitaba el contacto directo con la imaginación del destinatario, y ante ella el lector, con mucha generosidad por su parte, podía orientarse hacia los temas tópicos de la poesía contemporánea —el tiempo, el no ser, el lenguaje—; aquí, los ritmos cómodos, las rimas chillonas y las imágenes desangeladas exponen una visión del mundo desprovista de interés. Al adoptar un llano figurativismo, Siles engarza tan torpemente las imágenes concretas que nos hace sospechar de la consistencia de sus ante-

[24] Op. cit., *pág. 122.*

[25] *Véase, también de esta misma serie, «El adiós de una generación»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *núm. 484, octubre 1990, pág. 91 y ss.*



riores construcciones abstractas. Los abundantes términos extraídos de los manuales de lingüística flotan sobre la superficie de las imágenes como elementos añadidos —adornos también— a un discurso insubstancial:

[El lenguaje es] vacío vertido
en dados de palabras,
en sintagmas, en signos,
en fonemas, en largas
sucesiones de letras
sin idioma (...)[26].

Sorprende que alguien preocupado por su reputación literaria deje sobre el papel versos como éstos: «es un error de cálculo de tiro / pensar que la bala el objetivo / que se ha propuesto debe alcanzar»[27]. La etapa de sonoridad, o de «fonación», como dice el autor, queda marcada por detalles desalentadores: si emplea tres veces en un poema la combinación «azules azulejos» es porque sin duda la considera un hallazgo. Igual debe pensar de «pule alfiles de puntas alfiladas» o «la escarlata / corola del pistilo del clavel» (¿la corola del pistilo?). Cuesta trabajo pensar que haya escrito alguna vez versos de hondura real, movido por alguna preocupación de tipo filosófico, quien escribe:

Mi vida es un andar por las esquinas
y en los pasos de cebra atravesar
un semáforo rojo entre bocinas
y uno a uno los coches sortear[28].

«La profundidad literaria es el fruto de un procedimiento especial. Es un efecto como cualquier otro, conseguido por un procedimiento como otro cualquiera». Son palabras de Valéry, que sentenciaba: «En literatura, la profundidad es fácil; lo difícil es el rigor»[29]. Siles, en su etapa «filosófica», mostraba ante todo la importancia de sus ideas y desatendía el rigor que debía enlazarlas, enfrentarlas, orientarlas en un sentido o en otro. No deja de ser una prueba de que no existía rigor alguno —es decir: compromiso con una forma propia de pensar, visión del mundo conformada en palabras— el hecho de haber cerrado aquella etapa sin contemplaciones, como si de un capricho se tratara.

Muy diferente ha sido hasta hoy la trayectoria lírica de Luis Alberto de Cuenca, otro neo-novísimo. Desde el culturalismo exhibicionista de sus primeras composiciones ha derivado hacia una poesía sobria y narrativa. Pero, con ser esa evolución realmente interesante, lo más destacable de la obra de Cuenca es su solidez estilística, ese bien hacer de cada frase y cada verso que el lector agradece, incluso si no se siente muy próximo a la tendencia estética del autor.

[26] *Jaime Siles,* Columnae, *Col. Visor, Madrid, 1987, pág. 22.*

[27] Semáforos, semáforos, *Col. Visor, Madrid, 1990, pág. 59.*

[28] Op. cit., *pág. 64.*

[29] *Paul Valéry,* Tel quel, *Ed. Gallimard, París, 1943, pág. 84.*

Un poema como «De y por Manuel Machado», escrito en 1974, da la medida de la habilidad que tiene este poeta para convocar en sus versos referencias librescas sin caer necesariamente en el pastiche gesticulante. Le ayuda, en mi opinión, cierta influencia de Borges bien dosificada —y muy evidente en los sonetos—, pero también un rasgo inexistente en los poetas que antes hemos comentado y en la inmensa mayoría de sus seguidores: la ironía, cualidad irreconciliable con el gesto de prócer de las letras que ya adoptan en sus versos los «jóvenes maestros». Por otra parte, Cuenca mezcla certeramente los mitos del pasado, que como investigador conoce bien, con la iconografía del recién creado Olimpo cinematográfico:

Mientras me asaltan todos estos fantasmas eruditos, los
automóviles siguen murmurando a mi alrededor.
El hecho de que la gran ciudad se vaya poniendo
inhabitable es algo que no me disgusta,
como no me disgustan las chicas figuradas en las *pinball
machines,*
ni las películas de Hawks con Cary Grant o Wayne, ni los
guiones de Dash Hammett (...)[30].

Incluso manteniendo el oropel modernista de sus primeras apariciones públicas —«soberbio y milenario, cargado de leyendas, / lleno de grutas feéricas y amores primaverales»[31]— Cuenca adopta una dicción muy actualizada, a veces en poemas enteros donde las expresiones escuetas dejan los trazos justos, ni uno más, para que el lector componga la escena: casi fragmentos de guiones cinematográficos:

La desnudé y lavé. Mientras dormía,
fui en busca de cartuchos. No fue fácil
encontrarlos. Por fin aparecieron
entre viejos papeles y revistas.
Cargué el fusil. Había menos niebla.
Dos o tres horas, y amanecería[32].

Raramente encontramos en este poeta expresiones que, como las señaladas en Colinas, nos remitan a la retórica de cultura de consumo, y cuando aparecen vienen limitadas al estilo de un *thriller* clásico o minadas por la ironía.

Cuenca practica y defiende el poema directo, no necesariamente fácil pero sí descifrable a primera vista, y en más de una ocasión se ha pronunciado por la claridad del poema como pauta suprema: «En estos años ha habido una apología de la confusión y la oscuridad que me parece demencial. La cultura y la claridad no son enemigas, porque lo que es confusión es precisamente la incultura»[33]. Se alinea así este poeta en el frente de oposición a lo que queda de las vanguardias y a cuanto de ellas podría todavía derivarse —primeros novísimos incluidos—. Como hemos visto, esa postura daba en Colinas resultados muy diferentes. Cuenca cuenta ya con adeptos

[30] *Luis Alberto de Cuenca,* Poesía (1970-1989), *Ed. Renacimiento, Sevilla, 1990, pág. 83.*

[31] Op. cit., *pág. 129.*

[32] Op. cit., *pág. 119.*

[33] *Declaraciones a* Leer, *núm. 41, abril 1981, pág. 50.*



y es probable que tenga un amplio sector del siempre hipotético lector bien predispuesto para aceptar su expresión cuidada y limpia. No debemos olvidar, sin embargo, que, si no toda oscuridad es profunda, tampoco toda claridad ha de ser clarividente. No es Cuenca un poeta dado a desparramarse y a bajar la guardia de su estilo, pero entre quienes escriben a su manera ya empiezan a detectarse los efectos depauperados del empeño por servir a «la claridad ante todo».

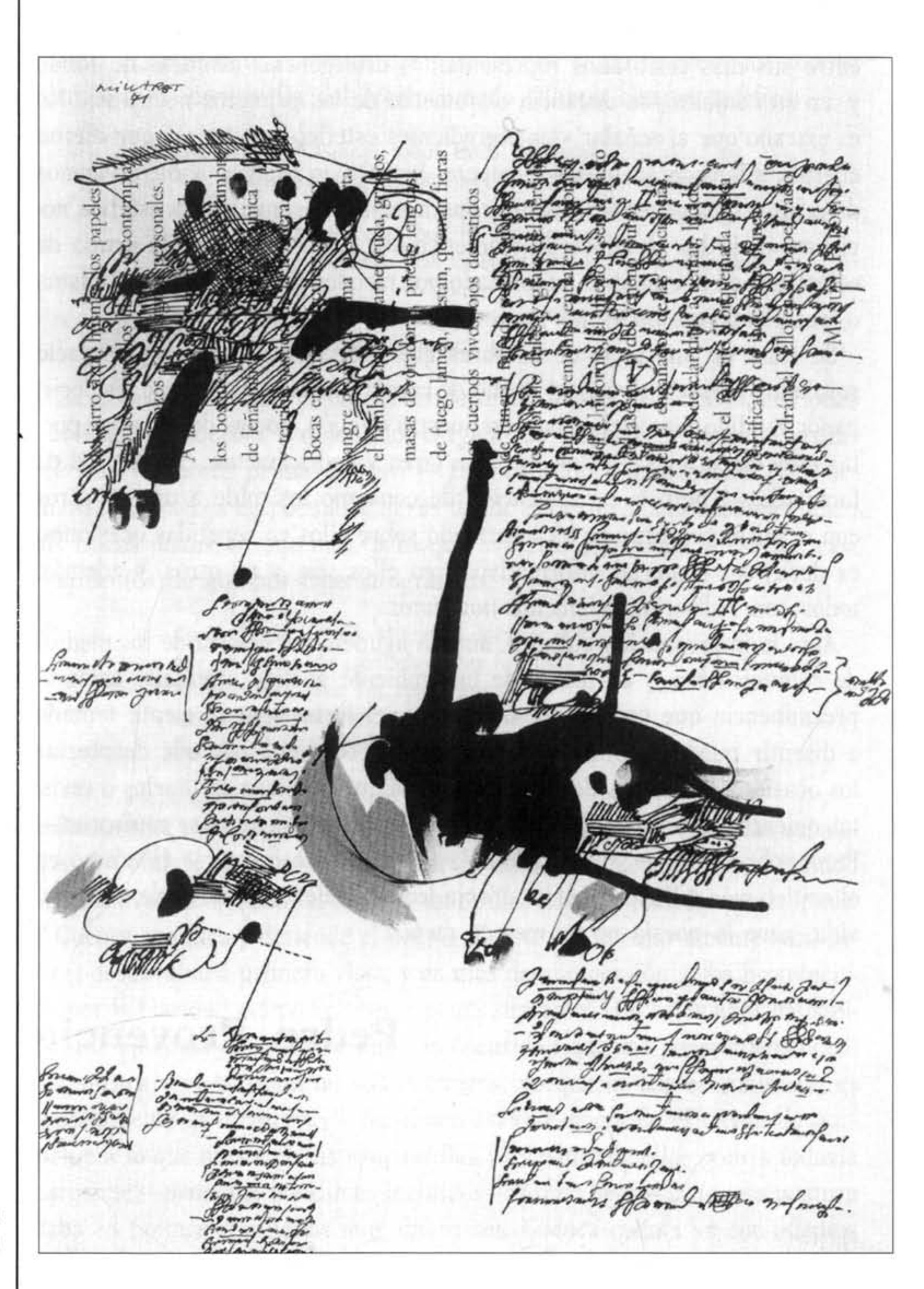
Como se ve, la segunda promoción de poetas de los años setenta muestra entre sus más celebrados representantes divergencias estéticas de fondo y, en su conjunto, se distancia claramente de los primeros novísimos. No es extraño que al señalar «los ingredientes estético-lingüísticos que dieron cuerpo» a la generación de los setenta, José Olivio Jiménez anote no menos de ocho rasgos generales distintos, para acabar resumiendo la estética novísima «bajo los términos de sincretismo o eclecticismo»[34]. Un grupo de eclécticos, en poesía, o se ha formado por razones ajenas a la poesía misma o, sencillamente, no es un grupo.

Se trata de una serie de nombres que ocupan un lugar en el espacio rotulado «poesía última» del medio de comunicación más a mano, es decir, mejor vendido. Entre ellos hay, en nuestra opinión, poetas de interés y poetas muy discutibles —todos en plena tarea y, teóricamente, en plenitud de facultades—, pero la comunicación de consumo los mide a unos y otros con el mismo baremo: se ha informado sobre ellos en repetidas ocasiones, es decir, son material informativo, *ergo* ellos *son*, y no otros, y además, todos son indiscriminadamente *novísimos*.

Ante la impregnación cultural, ante la agudeza persuasiva de los medios de comunicación, y en medio de un ambiente poético orientado hacia la preeminencia que conceden esos medios, el lector que se sienta tentado a disentir puede encontrarse bastante solo. No tiene por qué despreciar los ocasionales análisis demorados y útiles que publican en diarios o revistas quienes están investidos de prestigio —y que no siempre se equivocan—. Pero, sobre todo, se ve abocado a la tarea de transformarse él mismo en el crítico más influyente en su propia lectura. Puede ser tarea de toda una vida, pero la poesía no se merece menos.

Pedro Provencio

[34] *José Olivio Jiménez, «Variedad y riqueza de una estética brillante», en* Ínsula, *núm. 505, enero 1989, pág. 2.*



Manuel Millares:
Sin título (1971)



La dedicatoria

A mi hermano Pancho, juez benévolo

En épocas en las que el escritor no recibía mucho dinero de sus editores por la publicación de los libros, las dedicatorias llegaron a ser un instrumento imprescindible. El halago del mecenas, materializado en unas pocas palabras al principio del volumen, podía traducirse en ayuda material o en eficaz recomendación para obtener un puesto cortesano o eclesiástico que remediase sus penurias. Uno de los aforismos de Georg Christoph Lichtenberg afirma: «Un prólogo podría titularse espantamoscas, y una dedicatoria, cepillo para limosnas»[1].

Asimismo servía la dedicatoria como protección ante críticas desfavorables o, lo que era más importante, como pararrayos frente a posibles persecuciones. Ya hace tiempo lo recordaba el venerable Ludwig Pfandl: «Bastaba el nombre de tales Mecenas, estampado al principio de la obra, para que ésta se viera a salvo de críticas virulentas y de envidiosos ataques»[2]. En este mismo texto se cita, en nota, el prólogo de *La quinta de Laura*, donde Castillo Solórzano recuerda las funciones de la dedicatoria: «Suelen dedicarse algunas veces los libros o por la nobleza de sus patronos o porque los defiendan con la sombra de su protección, para que los críticos no los infamen y calumnien con sangrientas censuras y apologías». Los grandes nombres de la dedicatoria espantaban así a los posibles censores.

Pero cuando, a partir del siglo XIX, el escritor se ve apoyado por un amplio público que, con el consumo masivo de las grandes tiradas de libros le permite vivir del producto de su pluma, ¿qué sentido guardan las dedicatorias?

Si dejamos aparte los restos ya algo caducos de la anterior situación (como puede ocurrir en el mundo universitario o en la esfera política donde la dedicatoria puede llegar a propiciar la futura protección), hay que pensar que la dedicatoria tiene hoy un sentido muy distinto. O dicho de otro modo: la única dedicatoria que hoy vendría a corresponder a la del Siglo de Oro sería la que tuviese como destinatarios a los editores, sus

[1] *Georg Christoph Lichtenberg:* Aforismos. *Barcelona, Edhasa, 1990, pág. 95.*

[2] *Ludwig Pfandl:* Introducción al Siglo de Oro. *Barcelona, Araluce, 1929, pág. 193.*

asesores literarios, a los directores de grandes publicaciones, a los críticos literarios[3] o, en los países donde existe censura previa, a los responsables de esa institución.

La existencia de la dedicatoria significa hoy, en la mayor parte de los casos, la irrupción de la esfera privada en un acto público como es el editar textos. No se puede descuidar lo que tiene de acto un poco mágico de propiciación.

Jorge Luis Borges, al principio de su libro *La cifra,* recuerda a una determinada persona y reflexiona sobre la extrañeza que supone añadir este tipo de aditamentos al libro:

> De la serie de hechos inexplicables que son el universo o el tiempo, la dedicatoria de un libro no es, por cierto, el menos arcano. Se la define como un don, un regalo. Salvo en el caso de la indiferente moneda que la caridad cristiana deja caer en la palma del pobre, todo regalo verdadero es recíproco. El que da no se priva de lo que da. Dar y recibir son lo mismo.
> Como todos los actos del universo, la dedicatoria de un libro es un acto mágico. También cabría definirla como el modo más grato y más sensible de pronunciar un nombre. Yo pronuncio ahora su nombre, María Kodama. Cuántas mañanas, cuántos mares, cuántos jardines del Oriente y del Occidente, cuánto Virgilio[4].

Esa afirmación borgiana de que la dedicatoria del libro es un acto mágico podría encontrar confirmación en dedicatorias recientes. Carmen Martín Gaite, para la que hablar con los demás ha sido seguramente el acto más importante de su existencia, dedica así su novela *Nubosidad variable:*

> Para el alma que ella dejó de guardia permanente, como una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo y en el nombre por el que me llamaba[5].

Dedicatoria y ficción

En los libros de ficción, la dedicatoria parece quedar al margen de lo narrado. Aun en los casos de relatos más claramente autobiográficos, aunque el novelista intervenga en la trama con nombre y apellidos propios, nadie confundirá esa voz narrativa con la expresada en la dedicatoria.

Esta división entre dedicatoria y texto suele quedar marcada claramente por la paginación y la tipografía.

Sin embargo existen casos en que la ficción narrativa alcanza también al ámbito de la dedicatoria. Incluso puede llegar a existir una doble dedicatoria: una que podemos llamar interna (dentro de la propia novela) y otra que llamaríamos externa. Un caso paradigmático es el de *La familia de Pascual Duarte:*

> A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, quien al irlo a rematar el autor de este escrito le llamó Pascualillo y sonreía.

[3] *Al principio del libro de Juan Ramón Jiménez* Jardines lejanos *se expresa el agradecimiento «para los poetas que tan cariñosamente escribieron sobre su libro* Arias tristes». *Y sigue la lista de ellos que puede verse en Juan Ramón Jiménez:* Primeros libros de poesía. *Madrid, Aguilar, 1967, pág. 345. El mismo libro lleva además una dedicatoria a Heine.*

[4] *Jorge Luis Borges:* La cifra. *Madrid, Alianza, 1981.*

[5] *Carmen Martín Gaite:* Nubosidad variable. *Barcelona, Anagrama, 1992.*

No hay posible confusión; el que dedica aquí es Pascual Duarte; el autor, Camilo José Cela, ha tendido una pequeña trampa al lector apresurado que se salta prólogos y aditamentos varios. Si omite estas líneas, ignora uno de los crímenes más significativos de la trama argumental.

El que Cela, por otro lado, dedique el conjunto de la obra a don Gregorio Marañón hace distinguir con claridad ambos planos de la dedicatoria.

La verdad es que Cela es uno de los escritores españoles de hoy más proclives a prologar sus relatos con exordios o dedicatorias reales o ficticias. El apunte carpetovetónico titulado «El ciudadano Iscariote Reclús» lleva una larga dedicatoria que comienza así:

> A mi cuñada la Excma. Sra. Doña Máscula Grañena de las Garrigas y Escatrón de Culanda, Torremontalbo de Subijana y Zuazo de Cuartango-Zurzurrita, alias Tole-Tole de la Bajarera, que dio mucho que hablar en tiempos, y que hoy, vuelta ya al sendero del que jamás debiera hacerse desviado, acaricia desvalidos, náufragos y huerfanitos con verdadera fruición. (...)[6]

En la larga dedicatoria, de la que sólo hemos reproducido el principio, además de raros nombres y apellidos, a los que nuestro Premio Nobel es tan aficionado, se acumulan características que convierten al texto en un *apunte carpetovetónico* en miniatura.

En algunos casos, la participación de algún personaje en la dedicatoria puede prestarse también a un juego pirandelliano o unamuniano de intervención del personaje, hermanando lo ficticio y la propia existencia del autor. Un ejemplo puede ser el de *Los labios de Vermut* de Manuel de Lope, publicada en 1983, donde a la primera parte de la dedicatoria en la que aparecen personajes de la novela:

> Esta novela está dedicada:
> De parte del Sr. Héctor Campos
> a su amigo Sánchez.

sigue otra en la que ya interviene el autor:

> Y de parte de Manuel de Lope,
> a su amigo A.Q.,
> que conoce la verdad sobre este asunto.

Agradecimientos

Algunas obras resultan ser el resultado de ciertas obsesiones o preocupaciones que, en un determinado momento, embargaron al autor. Las de la salud no son las menos importantes.

Es bien conocida la aprehensión, a veces enfermiza, que sufrió Ramón Gómez de la Serna en los últimos años. Confiaba en los médicos como en

[6] *Camilo José Cela:* El tacatá oxidado. *Barcelona, Noguer, 1973, pág. 94.*

una tabla de salvación que lo librase de esa atracción fatal de la muerte que constituye, junto con el amor a la mujer, uno de los polos de su obra literaria. *Los muertos y las muertas* (así con este título abreviado aparece a partir de la edición de 1961, la tercera, en la Colección Austral) se abre con la siguiente dedicatoria:

> Dedico este libro al gran doctor Carlos Maortua con la esperanza de que la invocación de su nombre y de su sabiduría me saque vivo de este ensayo de haber muerto.

Una de las novelas más conocidas de Juan Antonio de Zunzunegui es *La úlcera* que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1948. Su dedicatoria nos aclara las relaciones entre el tema de la novela y las amistades de su autor:

> Al ilustre doctor don Teófilo Hernando, nuestro gran lidiador de úlceras. Con la devoción y el afecto de su amigo, Juan Antonio.

Pero, a veces, no basta la pura mención agradecida. Y algunos autores, como Antoniorrobles, quiere hacerla patente con todo su cuerpo. He aquí la dedicatoria de su libro *El refugiado Centauro Flores*, injustamente olvidada como tantas otras publicaciones de nuestros exiliados en México. La obra menciona como destinatarios a una larga serie de doctores muertos y vivos que se especifican y concluye: «Con todo el corazón y con las niñas de mis ojos, y el hígado y el esternocleidomastoideo. Antoniorrobles». A continuación, el lugar y la fecha: México, 1966.

La irrupción de lo privado

La publicidad de la esfera privada (lo familiar, lo amistoso) es seguramente uno de los fines últimos de la dedicatoria. Ésta hace pública la admiración y el afecto, por lo que es constatable la mayor abundancia de este tipo de textos en aquellas obras que mejor expresan lo íntimo: la poesía lírica.

En algunos casos, la dedicatoria se convierte en una mínima reparación que el autor debe a una familia o a unos amigos que han tenido que soportar los cambios de humor, las obsesiones, los encierros que la realización de la obra ha provocado. De ahí que surjan con frecuencia dedicatorias crípticas para los lectores como: «A X. por lo que ella sabe».

Por decirlo con la jerga de los lingüistas, el mencionar una serie de nombres familiares sería como el «término no marcado» de la dedicatoria. Lo más habitual. Así Torrente Ballester, por ejemplo, menciona, al principio de su novela *Filomeno a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado*,



a todos sus hijos: «A María José, Gonzalo, María Luisa, Javier, Fernanda, Francisco, Álvaro, Jaime, Juan Pablo, Luis Felipe y José Miguel. De su padre».

Las cartas quedan en el ámbito de lo privado y por tanto el poner el nombre de un amigo o de un familiar en el frontispicio de la obra deja constancia de un afecto, lo testimonia en público.

Ramón Gómez de la Serna, en la dedicatoria de *Goya* (cito por la primera edición en la Colección Austral, de 1950) dice: «Como en las cartas y en lo hondo del espíritu resultan demasiado discretos el afecto y la admiración, hay un trecho en el frontis de las obras para hacer firmes y públicos esos sentimientos de un modo perenne, estampando el nombre de algunos de los pocos seres que, como usted, se han proyectado de un modo extraordinario ante nuestros ojos sin ningún énfasis y con una inspiración cabal y profunda». Estas frases van dirigidas a Jenaro Estrada, pero por encima de esa función momentánea, constituyen una explicación de por qué existen las dedicatorias.

A quienes no pueden leerlas

En los libros de retórica, se denomina «interrogaciones retóricas» a aquellas preguntas que no se dirigen a un destinatario concreto y que, por tanto, no necesitan una respuesta. Del mismo modo, podemos denominar «dedicatorias retóricas» a aquellas que nunca, por un motivo u otro, leerán sus destinatarios.

Si las palabras amables del lector van dirigidas a personas iletradas o pertenecientes a ámbitos culturales muy diversos del que habita quien escribe, será muy improbable que esos destinatarios conozcan la dedicatoria. Esa imposibilidad hace decir a Juan Goytisolo, en el frontis de *Makbara* (Barcelona, 1980), «a quienes la inspiraron y no la leerán».

Tampoco puede leerla el destinatario, si la dedicatoria es el homenaje a un muerto. Muchos libros llevan, en su inicio, frases que son como un «homenaje», como una «salvación póstuma», de quien fue maestro del autor. Más rara, por lo general, es la dedicatoria de *El otro* de Eduardo Zamacois[7]: «A los muertos».

Así, en general. Es bastante llamativa esa apelación en alguien tan vitalista, tan gozador de la existencia, como se mostró siempre el autor de las *Memorias de un vagón de ferrocarril* y si no lo cree el lector lea su libro de recuerdos: *Un hombre que se va*[8] que también lleva una larga dedicatoria; en su parte central, es un claro ejemplo de lo que venimos diciendo, ya que su destinatario son los caminos:

[7] *Eduardo Zamacois:* El otro. *Madrid, Renacimiento, s.a.*

[8] *Eduardo Zamacois:* Un hombre que se va. *Madrid, A.H.R., 1964.*

A mis hermanos los caminos, que tantas veces me engañaron deliciosamente con la promesa de llevarme hacia lo que buscaba... y estaba en mí.

La mayoría de los escritores son lectores agradecidos. No es extraño que, en dedicatorias que los destinatarios nunca leerán, muestren su agradecimiento a personajes que les divirtieron. *Edgar en Stéphane* (1971) de Félix de Azúa aparece dedicada al capitán Hatteras, héroe de Julio Verne. Juan Eduardo Cirlot, entusiasmado con la película *El señor de la guerra* y con la actriz que encarnaba a Bronwyn, la doncella celta, le dedicó con diversas variantes los sucesivos poemas del ciclo de Bronwyn; «a la que renace de las aguas» o «a la que renace eternamente de las aguas, Bronwyn-Daena».

Recriminaciones

A pesar de lo dicho anteriormente, no siempre estos pequeños textos que comentamos están dictados por el afecto, la admiración o la complicidad. Un caso curioso es el de las dedicatorias que podemos llamar «negativas».

Se pone más paladinamente de relieve el contraste entre estas dos actitudes cuando los dos polos aparecen juntos. Así ocurre en la tan comentada, y discutida, dedicatoria que Camilo José Cela puso al frente de *San Camilo, 1936* (1.ª ed. 1969):

A los mozos del reemplazo del 37, todos perdedores de algo: de la vida, de la libertad, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia.

Y no a los aventureros foráneos, fascistas y marxistas, que se hartaron de matar españoles como conejos y a quienes nadie había dado vela en nuestro propio entierro.

No siempre la expresión de los afectos aparece tan maniqueamente repartida.

Uno de nuestros grandes escritores contemporáneos, Max Aub, reunió en *Hablo como hombre* (México, Joaquín Mortiz, 1967) una colección de artículos que resaltaban la postura política del escritor. A su prólogo pertenecían estas palabras: «siento mucho que el poder político —personal o no— lleve todavía a la censura y el castigo de los que quieren decir su verdad; que la tortura, el hambre y la esclavitud sigan vigentes; pero espero que dentro de miles de años la inteligencia —cuyas ruinas son lo único que permanece— se imponga a la imbecilidad».

Tras una declaración de intenciones tan nítida, bien clara en todo el resto del volumen, cobra todo su sentido la entonación irónica que debe darse a la dedicatoria inicial:

A las policías, a las que tanto debo.



La dedicatoria como poema

No suele ser el de la dedicatoria momento propicio para la creación lingüística original, para la innovación estilística. Predomina en ella lo útil sobre lo bello. Esto es bien perceptible si se compara la forma más habitual hoy día («A X.», a lo que puede seguir un adjetivo o un sustantivo con preposición), con las de nuestros clásicos del Siglo de Oro, donde son frecuentes los proverbiales tópicos de humildad y de ignorancia, la hiperbólica alabanza del gran hombre que recibe la obra, la afirmación de la utilidad de todo libro por malo que sea, con paráfrasis de conocidas frases de Plinio o Cicerón, o las protestas morales por la recta intención del escritor.

Este escritor de nuestro Siglo de Oro encontraba en la dedicatoria un campo adecuado para explayar su retórica, algo totalmente necesario ya que los rebuscamientos formales tenían que ocultar la inmediata utilidad del texto.

Aunque hoy no sea lo habitual, también puede unirse al frente de la obra la utilidad de la dedicatoria con la belleza o la originalidad expresiva. Dos ejemplos de ello podrían ser la parodia y la expansión lírica.

Así es paródica, pero puede ser también entendida como un pequeño poema amoroso en miniatura, la dedicatoria del libro *Poesía (1968-1978)* de Félix de Azúa:

Ad Neus qui laetificat juventutem meam,

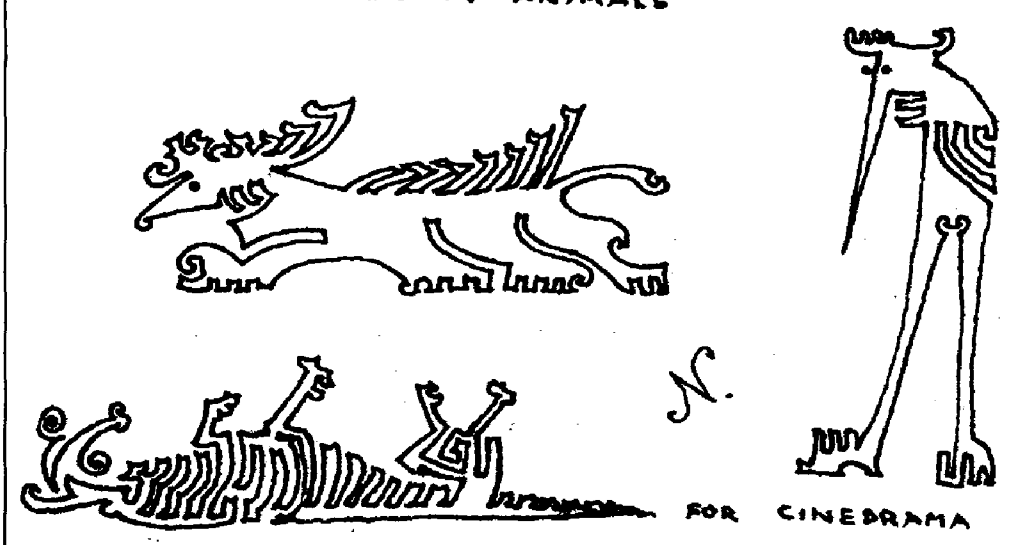
en la que se sustituye la palabra «Deus» del principio de la misa por el nombre de alguien que pertenece al ámbito privado del autor[9].

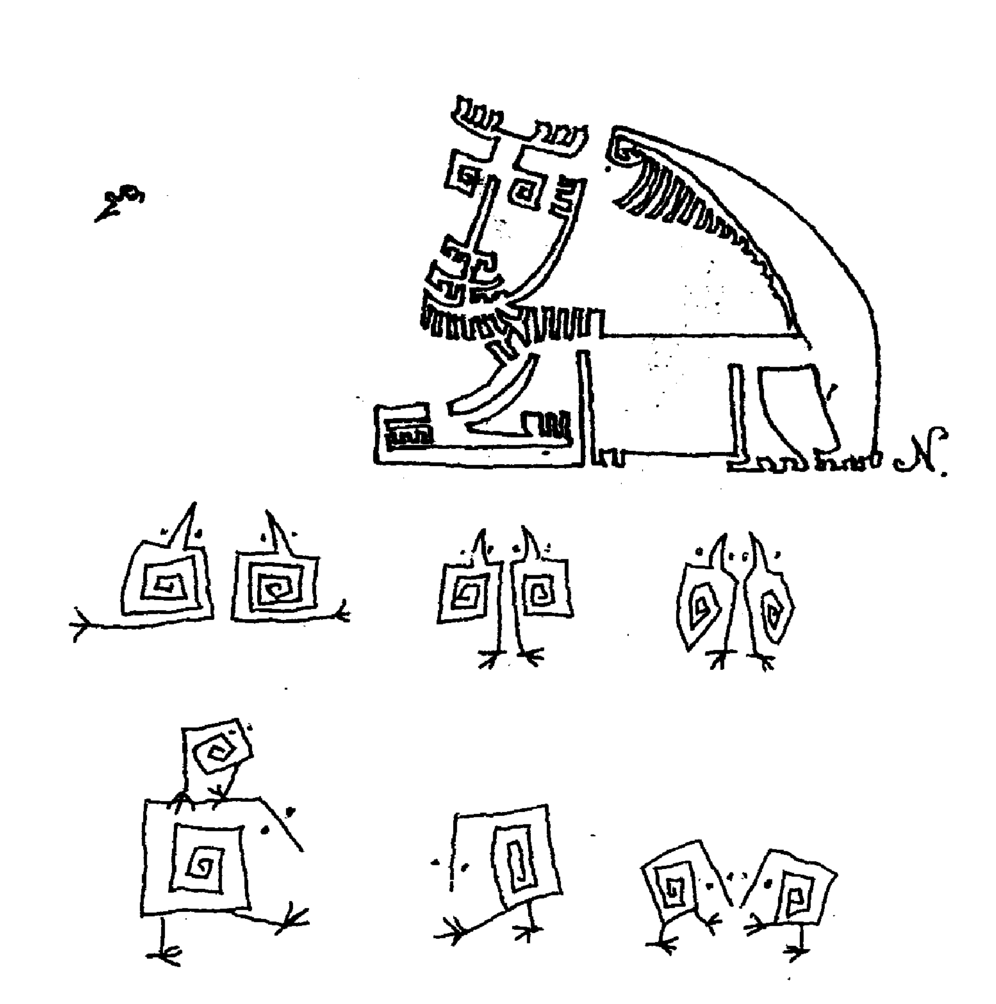
Caso más claro es cuando la dedicatoria se convierte en un bello poema. Uno de los mejores ejemplos que me es dado aducir es el de Carlos Sahagún con el poema que abre *Estar contigo* (1.ª ed. 1973). Su longitud impide copiarlo íntegro, pero no vendrá mal (para acabar este ya largo artículo) recordar algunos versos como ejemplo de una dedicatoria que se integra perfectamente en la estructura de la obra lírica:

(...) Y pues me sostenías, y pues estas palabras
iban surgiendo con deslumbramiento,
con ira y retrocesos, apasionadamente,
es justo que, ante todo, tu nombre permanezca frente a ellas,
ya que tu amor las fue ordenando
según la claridad de cada día.
Es más, mi corazón te debe
haber hallado juntos la verdad más humana,
la solidaridad del sufrimiento (...)

José Sánchez Reboredo

[9] *Juan Ramón Jiménez también utilizó la referencia religiosa al* Ave María *en una de sus dedicatorias: «A Louise Grimm Fonda, fina y dulce entre las mujeres». En* Primeros libros de poesía, *ed. cit., pág. 901. (El libro dedicado es* La soledad sonora.*)*





Dibujos de
Norman McLaren



Norman McLaren, luz en el corazón del filme

Cuando uno hojea un libro de otra época, ve cuadros, visita un museo o, incluso, ve una película ubicada en tiempos más o menos remotos, no puede resistir una duda: ¿esto que vemos fue así o sólo es una aproximación a cosas muertas, irrecuperables? Como un resto arqueológico, ya sea una estatua griega o un trilobite, la *cosa* es un fantasma corpóreo al cual le faltan el aire y la vida que lo había circundado.

El arte, o la obra de arte, sin embargo, tiene una virtud distinta: sin perder su sitio en el tiempo que la ha engendrado sufre menos el examen de los ojos de otras generaciones de observadores; esa intemporalidad de la obra es más bien una vitalidad que la hace nueva y eterna. Siempre que supere la prueba del tiempo, claro. Esa prueba la ha superado con frescura entrañable la obra fílmica de Norman McLaren, aquel escocés radicado en Canadá que un día se dedicó a dibujar sus sueños sobre película, sin cámara interpuesta. Es un cine de la libertad, algo bastante difícil; más allá de censuras externas o ideológicas, está la censura —más bien la prisión— del cine-novela, la vieja costumbre del arte dramático y la necesidad de contar una historia en una hora y media o dos.

La primera impresión ante la breve, casi oculta noticia de su muerte, en un rincón de los periódicos, fue de incredulidad: «Cómo, tan joven...». Luego, la cronología se impuso. Norman McLaren había nacido en 1914, un 11 de abril. Hacía 77 años... Es que nuestro primer recuerdo es el de un joven alto, desgarbado, de aire distraído, en un festival lejano. Hace más de treinta años. Pero no importan demasiado las nostalgias retrospectivas. McLaren, como todos los poetas, conserva su voz viva, en cada uno de sus filmes. Su voz son sus dibujos, sus líneas donde la abstracción se anima con humor.

Experimentador incansable, hizo del cine lo contrario de una industria o una labor de equipo: su técnica, especialmente la del dibujo directo sobre película, conduce a la libertad creadora absoluta, individual y solitaria. Por eso explicó alguna vez: «He tratado de preservar, en mi relación con el filme, la misma soledad e intimidad que existe entre el pintor y su tela. Esto es más bien una dificultad, pues en un caso sólo una varilla de madera con un penacho de pelo de camello interviene entre el artífice y el resultado final; en el otro, una elaborada serie de procesos mecánicos, químicos y ópticos actúan. Lo cual se convierte en un perfecto campo de cultivo para la ausencia de intimidad, las frustraciones, los sentimientos enfermizos y la hostilidad entre el artista y la obra terminada. Por lo tanto mi filosofía militante es ésta: trabajar con un pincel en una tela es un simple y directo placer. Trabajar en una película debe ser igual».

Esa filosofía lúdica pero nada superficial animó un largo período de experimentaciones donde fue no la única, pero sí la más original de sus armas: el trazo directo de sus plumas o pinceles en la superficie de la película virgen.

Algo de historia

En 1934, McLaren hizo sus primeros filmes de aficionado: *Seven till Five* (documental en 16 mm.) y, al año siguiente, *Camera makes Whoopes* y *Colour Cocktail*, una abstracción en colores. En los años siguientes, invitado por John Grierson, el «padre» del documental, trabajó para uno de los proyectos de éste, la unidad de cine del Correo, el GPO. Allí hizo desde un documental sobre guías telefónicas *(Book bargain*, 1937) hasta *The Obedient flame* (1939) un documental sobre el uso del gas doméstico... Ya empieza sus dibujos sobre película en breves y divertidos filmes donde puntos y líneas cobran vida, como en *Stars and Stripes, Dots, Loops* y *Boogie Doodle.*

En 1941, llamado otra vez por Grierson, que había creado para el gobierno canadiense el National Film Board, McLaren se radica definitivamente en Montreal. Allí se convierte en un animador (tanto en un sentido psicológico como técnico) del naciente instituto de cine no comercial, cuyo pilar básico será, durante muchos años, el documental artístico, pedagógico y técnico, pero también la innovación formal. Allí McLaren tiene campo libre para sus experimentos.

Estos van desde el dibujo sobre el fotograma, sin cámara (que más tarde extiende a la banda sonora, creando una música «sintética») a diversas formas de la animación cuadro por cuadro, tanto con pinturas, como con personajes humanos. Esta intimidad con la base misma de la película, al prescindir del registro naturalista de las fotografías (o más bien lo remite a



una etapa posterior, auxiliar, nunca directa) y reconduce a las fuentes mismas del movimiento, a su composición interna. La misma y tradicional técnica de la animación —cuadro por cuadro— sirve tanto a la inscripción del dibujo directo (en *Begone Dull Care* o *Blinkity Blank*, por ejemplo) como a la inserción de figuras humanas en un espacio y un tiempo expresivos, en el extraordinario *Neighbours (Vecinos*, 1952).

Importa, sobre todo, la transformación de un proceso mecánico automático en un elemento expresivo, conducido en la base misma de su estructura. Nos referimos a la recomposición óptica que el ojo humano realiza sobre la serie de imágenes ligeramente diferentes en que los fotogramas analizan la secuencia del movimiento del objeto. (Los clásicos 24 fotogramas por segundo, para utilizar la persistencia retiniana.) Se ha mencionado en diversas fuentes sobre animación del uso dinámico, plástico y dramático que McLaren, especialmente, ha extraído de elementos abstractos. Más bien habría que recordar hasta qué punto, el cine, al tiempo que reduce la realidad a una estructura propia, dinámica y visual, es capaz de concretizar los objetos más *irreales:* desde el monstruo pueril construido en estudio, a la idea o el color puro trazado en su campo. McLaren, lo mismo que Len Lye, ha descubierto las ricas y múltiples posibilidades del movimiento puro manejado desde dentro de la estructura «espacial» del celuloide.

En la citada *Blinkity Blank*, una de sus obras maestras, McLaren rompe también con la continuidad de las imágenes. No se ha señalado lo suficiente la importancia estética de esta ruptura y desearía tratar, de paso, su conexión con ciertas formas de sintaxis propulsadas por el cine figurativo de los años sesenta. Aprovechando la persistencia retiniana, McLaren ha inscrito sus imágenes coloreadas sobre una película absolutamente en negro. En este vacío oscuro, medido y ritmado por el autor, aparecen a intervalos definidos los dibujos, signos y arabescos, que chocan luminosamente al ojo del espectador. Sobre el *blank* (la oscuridad) las imágenes sólo duran el tiempo de un pestañeo *(blink)*, o sea de 1/48 de segundo. La persistencia retiniana, al prolongar el impacto de la imagen sensible gracias a ese defecto maravilloso del ojo, permite un ordenamiento dinámico que se integra en el espectador mismo. Sobre los siete minutos del filme, cerca de tres minutos pertenecen, pues, a una película vacía, que ofrece una especie de camino inverso a la marcha de la luz, que aún viviente en la púrpura de la retina, parece proyectarse sobre este negro talón.

La ecuación McLaren nos traslada, entonces, a una serie de puntos del espacio y el tiempo, que prescinden de la tradicional ordenación fotográfica y consciente del relato fílmico, tan racional como naturalista. Esta discontinuidad, que transforma al espectador en un elemento activo desde el punto sensible de su recepción integrada, es en cierto modo, curiosamente,

precursora de la concepción del montaje en el cine de los años 60 en adelante (especialmente en los primeros filmes de Resnais) y de todos los ensayos de romper con el cine-novela decimonónico, que aún impera.

Pero la obra de McLaren no se resuelve simplemente en los términos de una abstracción plástica y dinámica. Tiene también sus leyes comunicativas, su dimensión emotiva. Basta recordar algunos de sus filmes. Estos van desde la exaltación pura de las sensaciones de ritmo y color en sus filmes dibujados sobre la emulsión *(Begone Dull Care/Capricho en colores,* 1949) o pintados al pastel y fotografiados cuadro por cuadro, —lo que McLaren llamaba «pastel animado»—, como *Fiddle De Dee* o *C'est l'aviron,* a la utilización de personajes humanos pero tratados como en una animación de dibujos. En este campo, una de las más notables es *Neighbours,* donde el humor negro deja paso a una punzante ironía contra la violencia y la agresividad. Es de 1952, pero parece de inmutable actualidad.

Como quizá se recuerde, *Neighbours* muestra a dos familias amigas y vecinas en un apacible entorno burgués de casas bonitas y césped cuidado. La armonía cesa cuando una flor crece justo en el límite de ambos jardines. Los vecinos discuten acerca de la propiedad de la flor hasta agredirse en forma creciente, destruir sus casas y sus familias, y matarse entre ellos. En sus tumbas crecerá al fin la flor, sin partidismos. Esta obvia alegoría es más elocuente gracias a la síntesis feliz del *stop motion,* que permite desarrollar la historia con los movimientos sincopados de un dibujo animado.

McLaren practica a veces un «zoomorfismo abstracto» (recuérdese por ejemplo el extraordinario *Rithmetic,* donde hace vivir a los números de una simple operación aritmética) que no es una adecuación pintoresca: es casi el fruto de una sensibilidad de orden cósmico, pero estrechamente ligada a la vida. Una vida concentrada en sus atributos esenciales. André Martin ha señalado muy exactamente en los filmes de McLaren esa «pura dinámica sensual», esa «formidable dramaturgia de lo biológico» y la forma en que, a través de su recomposición plástica del movimiento y el tiempo, encuentra el ritmo vital: «Con la ayuda de esos personajes, McLaren ordena el espectáculo de la *Vida anónima* y en el cuadro de una psicología elemental despojada de todo ritual local, proclama la similitud fundamental de los seres organizados. (...) Explotando este rico zoomorfismo, McLaren no omite ninguna de las propiedades fundamentales de la materia viviente: emotividad, excitabilidad, reacción, necesidad, plasticidad, depresión, movilidad. Las extravagancias del amor tienen también su parte. McLaren no olvida ni el rapto amoroso, ni la generación, en el fraccionamiento en nuevos individuos».

McLaren mismo ha señalado en este punto que, en sus filmes, «los atributos concretos e imaginarios provienen de una corriente subconciente que



me cuido muy bien de controlar». Y reafirma asimismo otra de sus claves: «La animación no es el arte de poner los dibujos en movimiento sino el de los movimientos dibujados. Lo que sucede entre dos imágenes es más importante que cualquier imagen en sí. La animación es el arte de tratar como es debido los intervalos invisibles que hay entre las imágenes».

Algo semejante sucede cuando McLaren trata al cuerpo humano como a sus dibujos: *A Chairy Tale* (1957) o *Historia de una silla* es la animación, llena de humor, del romance entre un hombre y su silla. Anotemos que el correalizador e intérprete del filme era Claude Jutra, otro miembro del National Film Board que más tarde empezó a dirigir películas de largometraje argumentales.

En los años siguientes, McLaren alternó sus experiencias cinemáticas en ambas vertientes: la descomposición del movimiento en dibujos muy sintéticos *(La merle,* de un delicioso zoomorfismo abstracto, al igual que *Blinkity Blank)* o su inscripción a través de la danza, como en *Pas de deux* o *Ballet Adagio,* ya con figuras humanas. Desde mucho antes, McLaren había hecho de la música un elemento inseparable de su juego rítmico de imágenes, con el comentario a canciones populares canadienses *(C'est l'aviron)* o la música sintética, que dibujaba directamente sobre la banda de sonido (en muchos filmes, desde *Begone Dull Care* a *Blinkity Blank,* entre otros). En otras ocasiones su banda sonora recurría al jazz o a partituras escritas especialmente por el canadiense Maurice Blackburn.

Todas estas experimentaciones —que incluyeron, en 1951, un filme en tres dimensiones, *Around is around,* donde la sensación estereoscópica era mucho más interesante que en las efímeras producciones realistas— no eran solamente búsquedas. Muchos de sus filmes alcanzan la perfección de la obra de arte completa, suficiente y fuera de lo circunstancial.

Es curioso que la obra de McLaren nunca haya alcanzado la difusión extensa del cine de consumo. Por un lado, todos sus filmes son cortometrajes, un tiempo que no interesa a los mercaderes que organizan su espectáculo en torno a la dimensión de dos horas. Por otro, McLaren nunca buscó el éxito en ese campo. Como un monje laico, prefería el ámbito recoleto de su pequeño taller del National Film Board, sin preocupaciones materiales pero tampoco con ganancias extremas. Allí tenía plena libertad para soñar sus juegos serios en el interior del fotograma. Sin embargo —otra prueba de la miopía pertinaz del espectáculo comercial— sus filmes lograron siempre, en el ámbito en que fueron proyectados, una comunicación espontánea y gozosa con toda clase de públicos. Una ironía fue el resultado de uno de sus numerosos premios. Cuando en 1955, *Blinkity Blank* obtuvo el premio al mejor cortometraje en el Festival de Cannes, un distribuidor francés lo adquirió para su exhibición comercial en Francia. Como comple-

mento de *Marcelino pan y vino*... Al parecer, el exhibidor solía bajar el volumen del sonido, para disminuir en parte el choque producido por sus luminosas y restallantes imágenes.

Quizás ese es el resultado del miedo, ese miedo subconsciente a la alegría y la libertad de estos filmes no convencionales, que llevan en sí una íntima pero visible subversión.

José Agustín Mahieu





La noche de Lino Novás Calvo

«La noche de Ramón Yendía» se titula uno de los mejores cuentos de Lino Novás Calvo. En él narra la odisea de un taxista obligado a ser confidente de la policía durante la dictadura de Gerardo Machado en Cuba. Los revolucionarios habían utilizado su automóvil, pero después de ser torturado, Ramón los delata y, en contra de su voluntad, se convierte en informante de la «porra» machadista. La acción del cuento tiene lugar el día de la caída del dictador —12 de agosto de 1933—, del alba a la noche de ese día. Ramón piensa que se va a descubrir su complicidad con la policía y el terror se apodera de él. Un equívoco hace que comiencen a perseguirlo y Ramón se lanza a una enloquecida carrera en su carro por las calles de La Habana. Aquí se concentra la tensión del cuento, en esta desesperada huida que termina con la muerte del protagonista. Entonces salta la amarga ironía de la historia: al extraer sus perseguidores el cuerpo sangrante de Ramón del interior del vehículo ven que no es la persona que buscaban; nadie lo conoce, nadie sabe quién es. Y el único que podía delatarlo, su enlace con la policía, está muerto, ya ha sido «ajusticiado».

El cuento fue escrito en España en 1933. No sabía su autor que cuatro años más tarde él mismo se encontraría en una situación semejante a la de su personaje. Él también conocería una noche parecida a la de Ramón Yendía.

Era 1937. Hacía un año que la guerra civil había empezado. Un congreso de escritores antifascistas se celebraba en Madrid. De repente, en una de las sesiones que se desarrollaban en la Casa de la Cultura, uno de los delegados acusó a Novás Calvo de haber escrito contra la insurrección de los mineros asturianos en 1934. La acusación era grave, ya que de ser cierta conllevaba la pena de muerte. El acusador era un «intelectual» llamado Carmona Nanclares. Prácticamente nadie lo conocía, pero como decía tener pruebas, Lino fue encarcelado. Lo encerraron en el sótano del palacio Spí-

nola. Allí pasó las horas de una noche angustiosa. El amanecer podía traerle la muerte pues, si se comprobaba la acusación, sería fusilado. Es posible que en el transcurso de esa noche, Lino pensara en lo que había pensado el héroe de su relato. Premonitoriamente él había escrito: «A Ramón le parecía que éstas eran las últimas horas de su vida, y que muy pronto, tal vez antes del alba, todo lo que sus ojos habían visto y sus oídos escuchado, habría desaparecido, disuelto en una nada eterna, como si nada hubiese existido nunca en el mundo, como si él mismo, Ramón Yendía, nunca hubiera nacido, como si todo lo que había amado, sufrido, gozado no hubiese sido jamás real».

Por suerte, el acusador no pudo presentar ninguna prueba y Lino fue liberado. Pero aquello lo marcaría para siempre. Él habría querido dejar España inmediatamente, pero su partida tal vez hubiese despertado sospechas sobre él. No obstante haber demostrado su inocencia, una cierta desconfianza lo entornaba.

Lino Novás Calvo había nacido en Galicia, pero emigró a Cuba de niño, y su vida en el Nuevo Mundo había sido tan accidentada como lo son muchos de sus cuentos: pinche de cocina, mozo de cafetería, obrero en una fábrica de azúcar, carbonero, taxista, inmigrante clandestino en los Estados Unidos... Pocos escritores pueden contar con una vida tan novelesca o tan novelada. En 1931 vuelve a España, aparentemente como corresponsal de la revista cubana *Orbe,* pero en verdad para reconocer su patria de nacimiento y una cultura que es la suya o que está en sus raíces. Y aquí, en España, en el Madrid de 1933, escribe una novela que se inscribirá como una pieza ejemplar en el mosaico de la literatura hispanoamericana.

Se titula *El negrero* y Novás Calvo la escribe por encargo de la editorial Espasa-Calpe, que le pide un libro de «aventuras». El dato es del propio autor, pero esto no debe ser muy exacto, pues seguramente Novás informó a los editores el libro que tenía en mente, y no es casual que versara sobre la esclavitud africana en América. Aunque no carecía de acción, difícilmente podía inscribirse en la literatura de aventuras. Como ha visto el crítico William Luis, «el deseo de Novás Calvo de escribir *El negrero* coincide con el creciente interés por los negros que tiene lugar en Cuba y en Europa». El mismo Novás ya se ha sentido atraído por este tema, pues el primer cuento que le publica la *Revista de Occidente* se desarrolla en el ambiente marginal de los negros habaneros.

En dos meses termina la obra, a la que subtitula *Vida novelada de Pedro Blanco Fernández,* como para precisar que no se trata de una ficción pura sino que tiene un basamento real, histórico. Y aquí aparece Miguel de Unamuno. Lee la novela, y en una de las tertulias de la «Cacharrería» que



tienen lugar en el Ateneo, la comenta elogiosamente. Celebra en ella no sólo lo subyugante del relato, sino la capacidad de narrar del autor y su muy peculiar estilo, directo, hecho de cláusulas cortas, muy gráfico, aparentemente desmañado, pero poseedor de una poderosa carga sugestiva. Es sin duda una escritura absolutamente moderna, cuya cepa hay que buscar en la narrativa norteamericana, que Novás conoce a fondo, pues ha mantenido relación epistolar con Sherwood Anderson —cuyo volumen de cuentos *Winnesburg, Ohio* se puede decir que inicia la renovación de la literatura americana— y será traductor de Faulkner, Hemingway, y de los ingleses D.H. Lawrence, Aldous Huxley, dando a conocer en más de un caso a estos creadores en el mundo hispánico.

Unamuno no conocía al autor de *El negrero,* pero en modo alguno desconocía las letras cubanas, ya que era uno de los pocos que en España habían sabido apreciar el genio de Martí. Se carteaba con Jorge Mañach, habiendo colaborado en la *Revista de Avance,* de la que el ensayista cubano fue uno de sus promotores, era amigo personal de Chacón y Calvo, había celebrado los poemas de Nicolás Guillén, sobre todo su romance «Velorio de Papá Montero», de franca huella lorquiana, y estimaba en todo lo que valía la vasta obra de Fernando Ortiz.

El negrero fue un libro de éxito y Espasa-Calpe lo sigue reeditando en su colección Austral. Su importancia puede medirse por el siguiente hecho: en el mismo año en que aparece, se publica, igualmente en Madrid, *Ecué-Yamba-O* de Alejo Carpentier, otra novela, como se sabe, de tema negro. Pues bien, mientras Carpentier repudió siempre ésta su primera novela, la de Lino es hoy un clásico de la literatura negrista en Latinoamérica.

Mas Lino no sólo mereció el elogio de Unamuno sino que Hemingway, con quien hizo amistad quizá durante la guerra civil española o posteriormente en Cuba, le confió la versión castellana de la novela que le acarreó el premio Nobel. La traducción de Lino de *El viejo y el mar* fue dada a conocer primero por la revista norteamericana *Life* y luego en dos números sucesivos de la *Bohemia* cubana. Cuando Hemingway murió en 1961, Lino le dedicó un artículo, un «adiós», que es un retrato maestro del tremendo escritor norteamericano y, por su sinceridad, de él mismo, es decir, del propio Lino. «Lo que le llamaba la atención (a Hemingway) —fija Novás Calvo en esta deslumbrante asimetría— era que ni mi tono conjugaba con lo que sabía de mí: que —como él— había sido corresponsal de guerra, que —como él— había escrito cuentos de lucha y muerte, que —como él— había estado en el lugar de los hechos. Esto no rimaba con la persona que tenía delante. No podía haber mayor contraste: él era grande y fuerte; yo, pequeño y endeble; su voz era recia y dura; la mía, débil y blanda;

él era brusco y altanero; yo, cauteloso y humilde. Otra paradoja: Hemingway se parecía a su obra; yo no me parecía a la mía».

Volvamos a su noche. No era la primera vez que Novás Calvo era víctima de recelos y acusaciones. Años atrás, al final de la década de los veinte, siendo todavía chófer de taxi, colaboraba en la *Revista de Avance.* Asistía calladamente a sus reuniones, limitándose a escuchar a los escritores —a veces extranjeros— que intervenían. «Luego —ha referido el propio Lino— yo iba por la noche al café Yauco a hablar con los apristas y comunistas que se reunían allí. Estos hablaban mal de los que dirigían la revista. Decían que representaban a la burguesía y que toda la burguesía estaba podrida. A mí mismo me atacaban porque era amigo de ellos, a pesar de mis poemas proletarios».

La desconfianza de los izquierdistas hacia Novás Calvo se evidenció aun en el Congreso de Escritores Antifascistas. A pesar de que él se hallaba en España, el Partido Comunista cubano no lo escogió como representante en el evento. Se eligió a Nicolás Guillén, a Juan Marinello, a Carpentier y a otros dos escritores menos conocidos para integrar la delegación. A él se le excluyó.

Lino permaneció en España hasta el final de la guerra civil. En 1939, «solo entre miles de milicianos derrotados, abandonado por sus compañeros» —cuenta el crítico cubano Salvador Bueno— cruzó la frontera francesa. Gracias a la ayuda del polígrafo cubano Chacón y Calvo pudo embarcar hacia La Habana.

La guerra lo había herido definitivamente. Su gran desilusión política, así como lo que vio y padeció durante la contienda fratricida, le dejaron —en palabras de él mismo— «un indisipable hedor a cadáver», y todo el espanto de lo vivido se cifra en esta confesión suya: «Lo que vi en la guerra española es como para estar vomitando el resto de mis días».

Los cuentos que escribe en los años que median entre su regreso a Cuba y 1960 están penetrados de un sentimiento de irracionalidad humana, de disolución de la personalidad, de lucha caótica por la sobrevivencia. La pesadilla de la historia como un proceso de alucinaciones es el centro de «Aquella noche salieron los muertos»; la víctima de «Un dedo encima» apela a la violencia para liberarse del círculo de miedo que lo atenaza; el protagonista de «La visión de Tamaría» sucumbe a su pánico de nadar desorientadamente en el mar. Todo esto responde al concepto agónico que de la existencia tenía Lino, y que se resume en esta expresión: «La vida la considero una lucha brutal. A veces nos engañamos a nosotros mismos para no ver la vida tal como es».

Como si no pudiera deshacerse de sus fantasmas, los veinte años de relativa estabilidad que conoce tras su retorno a Cuba, se quiebran al triunfar



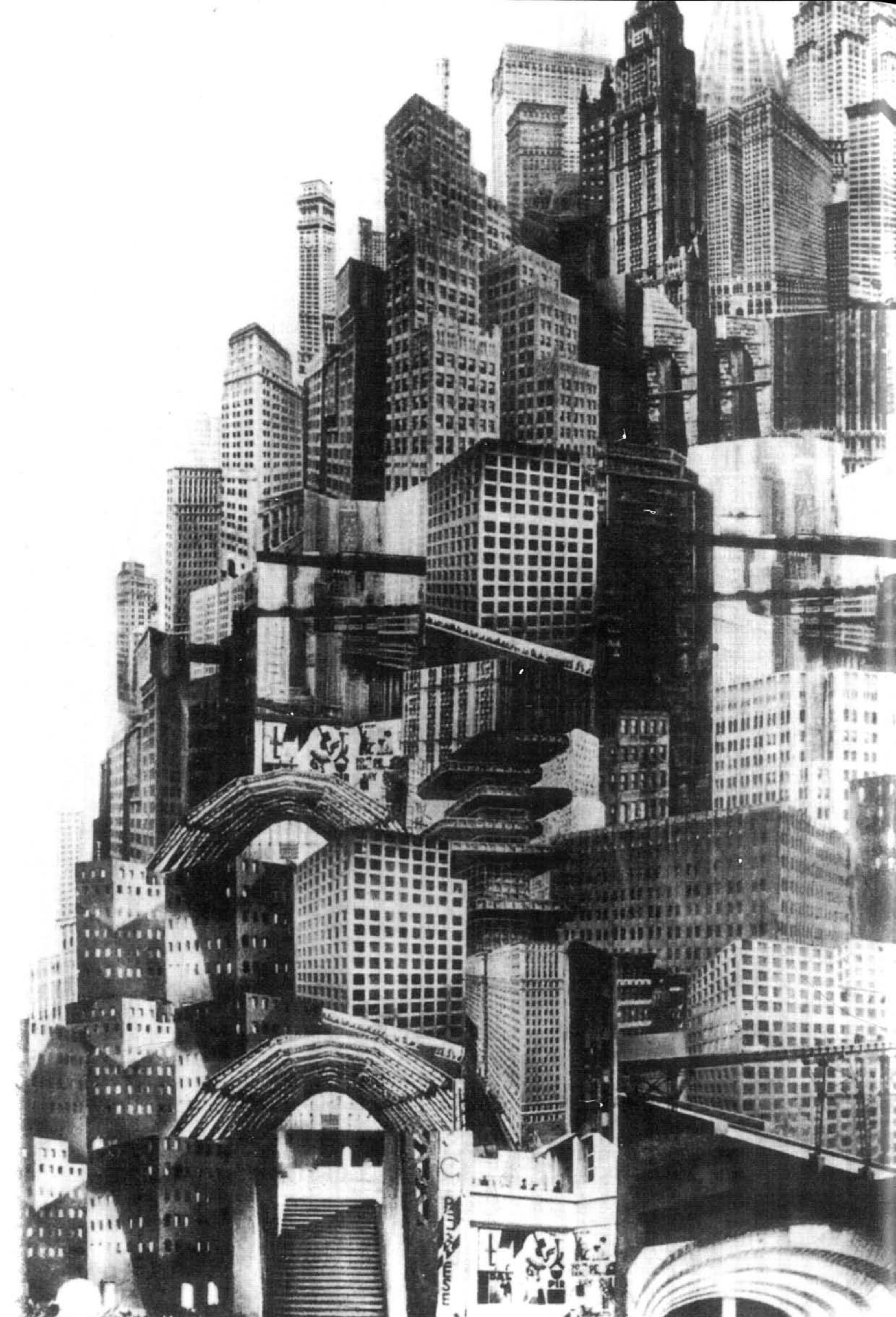
la revolución. En 1960 pide asilo político en la embajada de Colombia en La Habana y ese mismo año parte al exilio, hacia los Estados Unidos.

Si su viaje a España tres décadas antes podía verse como un reencuentro —ya que, como hemos dicho, había nacido en Galicia en 1905—, ahora su forzada salida era, llana y descarnadamente, un destierro. No obstante, literariamente esta extrañeza va a ser fructífera. En una década escribe más de una decena de cuentos. Y si para no dañar la causa en la que había creído —la república española— antes no escribió ni una palabra sobre su insensata guerra, ahora la revolución cubana va a ser tema constante de sus creaciones. Así, cuando en 1970 publica su libro *Maneras de contar,* de 16 historias que lo componen, 13 hacen referencia a la situación política de su país. La irracionalidad que veía en el devenir humano se acentúa aquí. Los acontecimientos cubanos reafirman su convicción de que un medio social de violencia desintegra a la persona, la desequilibra irreparablemente. Es opinión de Raymond D. Souza, uno de los críticos que más certeramente ha analizado la obra de Novás Calvo: «Sus cuentos del período revolucionario enfatizan el ilógico curso de los acontecimientos humanos y las profundas tragedias que ocurren cuando el conflicto polariza a los hombres. Cuando las personas se convierten en enemigos mortales, devienen objetos deshumanizados creados para el exterminio en un sistema donde la justicia ha desaparecido».

No es de extrañar entonces que en un cuento de esta época, «La vaca en el tejado», exponga la idea de que en una sociedad que se ha vuelto loca, la locura es el único refugio. El insano monólogo de Rita equivale al turbulento cauce que está siguiendo la revolución. Y en «Fernández al paredón» y «Copey abajo» un interesante detalle autobiográfico es introducido. En el primer cuento el que persigue rencorosamente a Fernández, un policía de Batista acusado injustamente de ser un asesino, se llama Nanclares, y en el segundo, quien manda el pelotón de fusilamiento que ejecuta a un campesino se apellida Carmona. Obviamente, estos dos apellidos remiten al individuo que lo acusó en la guerra de España. Como si la maldad fuera recurrente o tuviese un mismo rostro.

Lino Novás Calvo murió el 24 de marzo de 1983. Y murió en el exilio, cual si fuera una condición ineluctable de su vida. Y también bajo el peso de una constante que ha perseguido a la intelectualidad cubana, ya que del padre Varela a Martí y a Jorge Mañach sus hombres más ilustres se han visto compelidos al éxodo. La república de 1902 parece haber sido sólo un hiato en este eterno peregrinar.

César Leante





Política y cultura: encuentros y desencuentros

En las pasadas elecciones chilenas (1993) los dos candidatos, Eduardo Frei y Arturo Alessandri —hijo y nietos de presidentes—, conformaron por doquier comandos, comisiones, subcomisiones, macro y microcomisiones. Desde las políticas culturales hasta las minorías étnicas y el medio ambiente. Se reactualizaron así los vínculos casi siempre efímeros entre el ámbito de la política y el de la cultura. En este contexto, queremos compartir algunas reflexiones más de fondo sobre los encuentros y desencuentros entre estos dos mundos.

Dos lógicas diferentes

En Chile, durante el período de la Unidad Popular (1970-73), el Plan de Reforma Agraria fue, como se sabe, uno de los aspectos centrales en el programa de gobierno. En el imaginario colectivo, en las movilizaciones políticas urbanas, en las transformaciones que se estaban llevando a cabo, e incluso en el aglutinamiento de la oposición (uno de cuyos ejes fue la defensa de la propiedad privada), en todos estos espacios, el tema de la Reforma Agraria fue central.

El problema mapuche jugó —en ese período— un rol catalizador en torno a las reivindicaciones discursivas de la Reforma Agraria. El despojo más que centenario de la tierra que afectaba a los mapuches los convirtió en una punta de lanza con respecto a la transformación del agro a nivel nacional. Desde el punto de vista político se totalizaba a los indígenas como ejemplo de un sector que había sido privado de tierras que legítimamente le correspondían, de terrenos que por herencia y tradición constituían su único medio de vida. Con esta misma perspectiva se percibió la lucha que desde la pacificación venían llevando a cabo esos pueblos.

(En página anterior: *Metrópolis;* Escenario de Fritz Lang para la película del mismo nombre, 1926. Foto: Instituto Cinematográfico Británico)

Con un punto de vista tan eminentemente político (y en el marco del materialismo histórico) se concibió, entonces, la reivindicación de la tierra de los mapuches como una reivindicación de clase, en circunstancia que se trataba de una reivindicación de carácter étnico y cultural. Se tomó como consciencia de clase lo que era más bien conciencia étnica. De allí que en la aplicación del plan de Reforma Agraria se procediera a través de un mecanismo único de asentamientos, parejo para todo el país, mapuches incluidos.

El sistema de asentamientos fue, como se sabe, entre los mapuches, en gran medida un fracaso. Y ello porque en la práctica se tradujo en un manejo técnico-político de los asentamientos por parte de individuos no indígenas. No se tomó en cuenta que la lucha de los mapuches era una lucha contra los «huincas» y que la reivindicación por el derecho a la tierra formaba parte de una reivindicación cultural más amplia. Se enfocó, por ende, el problema exclusivamente desde una lógica política, desconociendo su dimensión cultural.

Un desencuentro similar, aunque desde otro ángulo, se produjo en casi todos los movimientos de cambio de la década de los sesenta en América Latina. Así ocurrió con respecto a los movimientos étnico-culturales negros en Cuba al comienzo de la Revolución, o con los indios miskitos en Nicaragua. En ambas situaciones lo étnico-cultural fue totalizado desde una perspectiva política, vale decir, desde una lógica instrumental y en función del poder.

Otro tanto ha sucedido en África, desde 1950, con la creación de nuevos países, productos de las luchas de liberación nacional y del proceso de descolonización. Mozambique, por ejemplo, luego que dejó de ser una colonia portuguesa, se vio abocado al dilema de tener que conformar una nación a partir de componentes diversos. Por una parte, con residuos de la cultura colonial portuguesa, por otra con elementos de la cultura científico-técnica occidental necesaria para el desarrollo del país, y, por último, con el enorme y heterogéneo bagaje de las culturas tradicionales de signo étnico y tribal. Desde el punto de vista político el desafío fundamental era, en ese sentido, la unidad del país. Desde esa perspectiva, entonces, se eligió institucionalizar al portugués como lengua nacional. Fue una opción que no favorecía la preservación de las identidades étnico-tribales y que en cierta medida resultaba contradictoria con una lógica de resguardo y fomento del patrimonio multicultural del país. Por supuesto, era también una opción ineludible y necesaria.

Es muy probable, sin embargo, que en cada uno de estos ejemplos, el predominio de la lógica política por sobre la lógica cultural tenga un costo para la sociedad, un costo que ésta, a mediano o largo plazo, tendrá que saldar.



Política y arte

El caso de la ex República Democrática Alemana constituye un ejemplo de fagocitación del arte desde la esfera política y del poder. En las artes plásticas hasta la década de los setenta predominó el arte de partido, de agitación y de propaganda. El régimen favorecía, con parcialidad indisimulada, la tendencia a la pintura figurativa, al mismo tiempo que oprimía y desincentivaba a pintores abstractos y constructivistas, o a todos aquellos que seguían una línea intimista o de cultivo de su propia interioridad.

Mientras a un lado del muro el arte se regía desde 1945 únicamente por los principios y métodos de su propia estética, al otro surgía —en el marco de un consenso socialista administrado desde el poder— un arte de encargo, impregnado de política y retórica. En Alemania Oriental se desarrolló un arte «realista» forzado, mientras en Alemania Occidental se dio un medio artístico de orientación vanguardista, que favorecía el lenguaje de la abstracción o de la modernidad. En la RDA se fue creando entonces una «cultura socialista nacional», de corte tradicional, completamente diferente a la que se desarrolló en la Alemania Federal.

Ciertas disciplinas como la filosofía también fueron fagocitadas por la política. La filosofía se convirtió en una simbiosis de ideología y doctrina de partido. Llegó a ser, literalmente, ideología de afirmación del poder. De hecho, la filosofía de la RDA estaba limitada a una doctrina, al marxismo-leninismo, articulado en materialismo histórico y dialéctico, en economía política y comunismo científico. «La historia de la filosofía acababa en Karl Marx: toda la filosofía anterior, sobre todo el idealismo alemán clásico de Kant a Hegel, se veía sólo como «preámbulo» de éste... y todo lo que venía después, desde Lukács a Habermas, se consideraba como «revisionismo»[1].

La «reina de las ciencias» actuaba de «doncella de la política». No se permitía ninguna publicación que no elogiara la construcción del socialismo y llamara a la lucha contra las fuerzas imperialistas, que no celebrara a la RDA, y sus éxitos, como una verdadera victoria de los ideales humanísticos, y que no declarara finalmente el marxismo como la ideología más avanzada del siglo XX. La filosofía se había privado del propio pensamiento. En síntesis —dicen Breuer y Mersch— la filosofía de la RDA era marxista igual que el Estado y su política: por tanto la filosofía era directamente política e idéntica con el poder. Al igual que éste estaba directamente legitimado filosóficamente. Pensamiento y poder significaban lo mismo».

Sería un error, empero, pensar que esta tendencia a la fagocitación del arte y la cultura por parte de la política es sólo privativa de los socialismos reales. Históricamente tal vez alcanza en algunos de ellos su máxima desnudez e ignominia, sin embargo se trata también de un fenómeno que apa-

[1] *Ingeborg Breuer y Dieter Mersch, «Al final de una filosofía. Sobre el ocaso de una disciplina humanística en la antigua República Democrática Alemana»,* Humboldt, *Bonn, 102, 1991.*

rece y reaparece con distintas graduaciones en la historia de Occidente. Las tendencias al monopolio del poder siempre han aspirado al monopolio del saber.

Perdurabilidad

Cuando en una situación histórica determinada opera una totalización desde un punto de vista político, ceñida por ende a una lógica instrumental, ello no elimina lo que llamamos «dimensión cultural» y que pasa por una lógica distinta. La perdurabilidad de esta dimensión se mantiene latente, aun cuando como variable de análisis (o realidad) ella haya sido obviada o cooptada durante largo tiempo. Precisamente uno de los rasgos más sobresalientes de lo cultural es su persistencia, su capacidad para mimetizarse, subsistir y luego reaparecer.

El caso de los antiguos países socialistas, sobre todo de la URSS, es, en este sentido, sintomático. Después de más de medio siglo, la Unión de Repúblicas Socialistas —una unidad lograda por razones políticas— se desintegra, transformándose en una serie de naciones. Ahora bien ¿qué está detrás de estas transformaciones? En gran medida, reivindicaciones de tipo étnico-cultural o nacionalistas.

El espesor cultural de una sociedad, aun cuando esté opacado por otras dimensiones, está siempre allí, a la expectativa. El caso de Perú es, en este sentido, pertinente. El imperio incaico como realidad política se terminó hace cinco siglos, sin embargo la cultura indígena acrisolada por ese imperio sigue de alguna manera viva. Precisamente los grandes problemas políticos del Perú actual derivan en no poca medida de la no integración cultural de ese país. Del hecho que, debido a nexos y hegemonía sociopolíticas determinadas, hayan coexistido (sin integrarse) el Perú de la costa y el de la sierra, el Perú blanco y el Perú indígena, plasmándose una ficción política de uniculturalismo en desmedro de una realidad pluricultural. Si convenimos que la cultura es el soporte de los procesos de identidad y autoimagen de una sociedad, se entiende que en ese país se esté dando una patología que podría calificarse casi como de esquizofrenia social, con fenómenos como el milenarismo indígena y Sendero Luminoso.

Contradicción

Si se mira el mapa de conflictos y desafíos que se dan hoy en el mundo (Medio Oriente, Perú, Surinam, Yugoslavia, los antiguos países socialistas,



etc.), se constata que tras cada uno de ellos subyacen problemas de índole cultural, problemas que obligan por lo tanto a tener en cuenta dicha variable. Son conflictos que por otra parte nos dan indicios de la existencia de una contradicción histórica entre la lógica de la política y la lógica de la cultura. En cada uno de estos casos la realidad cultural (sea la lengua, los valores tradicionales, la conciencia étnica o la creatividad) ha sido totalizada o negada desde el ámbito de la política.

El ámbito de la política aparece entonces como el ámbito de la voracidad, de la impaciencia y de lo contingente. Pero también del cambio. Como una dimensión que responde básicamente a una lógica instrumental y de poder, en la que el fin justifica los medios. Por el contrario, el ámbito de la cultura aparece como el dominio de la paciencia, del tiempo largo y de la tradición. Como un ámbito en que opera una lógica expresiva, vinculada a las dinámicas de autoimagen e identidad. La política es un recorte, un mapa de la realidad, no la realidad misma. Opera en este sentido con una lógica totalizante. La cultura tampoco es la realidad real, es una construcción social, una trama de interpretaciones[2]. Pero, mientras la política es una especie de lazo a través del cual la razón quiere cambiar la realidad, la cultura es el cordón umbilical, el ancla en la que se afincan el lenguaje, las costumbres, los valores, la memoria histórica y la creatividad.

Origen e historicidad

La contradicción entre ambas lógicas ¿es acaso histórica o permanente? ¿Data del comienzo de la modernidad, de la época renacentista y del maquiavelismo? ¿O es acaso fruto del iluminismo y de la Revolución Francesa? ¿O se trata de una contradicción que sólo se hace patente en este siglo, en los regímenes que conciben la política como una suerte de ingeniería social? La mirada histórica indica más bien que la lógica instrumental es inherente al ámbito del poder y por lo tanto está presente en la política desde siempre. Lo que sucede es que ha habido gradualidades y diferencias. Precisamente el Renacimiento, las concepciones teleológicas de la Ilustración y las revoluciones socialistas del siglo actual, son hitos en un proceso de creciente secularización de la política. Un proceso a través del cual la esfera de lo político se ha ido separando de otras esferas —de la religiosa, por ejemplo— y convirtiéndose en una especie de técnica. Resulta comprensible, por lo tanto, que la lógica propiamente política se haga patente de modo más descarnado en cada uno de estos hitos.

[2] *J.J. Brunner,* Un espejo trizado, *Santiago, 1988.*



Distancia y acercamiento

No se trata sin embargo de caer en una visión maniqueísta, que equipare la política al mal o a lo demoníaco y la cultura, al bien. Precisamente lo demoníaco residiría, a nuestro juicio, en la distancia y el desencuentro —acrescentado con la modernidad— que se viene dando entre ambas lógicas. Cabe señalar, incluso, que este distanciamiento y la unilateralidad se propician a veces desde la propia esfera de la cultura. Las ortodoxias —amparadas en esta distancia— se dan desde ambas lógicas. Son reveladoras, en este sentido, las posturas que propician el purismo cultural, frecuentes en países con una alta población indígena.

Algunos intelectuales de países como Perú, Bolivia y Paraguay, esgrimen, en efecto, una concepción dual de la cultura de América Latina. Ello implica, por un lado, la existencia de un núcleo cultural endógeno, un componente autóctono incontaminado de sustrato precolombino, indígena o rural, y por otro, un componente ilustrado, foráneo y contaminado. Oponen entonces la cultura nativa a la occidental, lo autóctono a lo exógeno, la cultura tradicional a lo moderno. Desde esta postura perciben como positivo hasta el analfabetismo, pues implicaría una forma de lucha y de resistencia cultural. Se trata de una totalización inflexible que se hace desde el ámbito de la cultura, en que la mirada política es sacrificada en función de una suerte de fundamentalismo y ortodoxia cultural.

De todo lo anterior se puede concluir entonces que el gran desafío es la aproximación y el entrecruzamiento de estas dos lógicas que históricamente, sobre todo en el curso de la modernidad, han tendido al desencuentro. Frente a la mirada unilateral, entonces, el multifacetismo.

La mirada cultural

Las preocupaciones más acuciantes de la actualidad latinoamericana requieren una mirada cultural. Problemas y desafíos como el desarrollo, la modernización, el impacto y rol de la televisión, la descentralización o regionalización, la contaminación, la calidad de vida, incluso el ámbito de la política. Estos problemas suelen ser «leídos» o diagnosticados sólo con una mirada económica o, cuando más, política.

En cuanto al desafío del desarrollo, la mirada cultural sale al paso a las percepciones economicistas que miden el desarrollo únicamente en términos de indicadores universales de corte tecnocrático-racional, como si esa fase se alcanzara con un determinado índice estadístico. A partir de



la variable cultural se vertebra, entonces, una concepción integral del desarrollo, que valora lo cultural como una dimensión no adjetiva sino sustantiva del mismo. La mirada cultural contribuye también al concepto de desarrollo endógeno, apuntando así a un desarrollo originado en el interior de cada país, basado en los contextos reales de cada sociedad, en las necesidades y aspiraciones de su población y en los recursos actuales y potenciales de que dispone. De acuerdo con esta mirada cada sociedad debe encontrar su propio modelo de desarrollo y no hay un modelo único que pueda ser aplicado como tabla rasa. Se trata por ende de imaginar modelos de desarrollo que sean consecuentes con la especificidad cultural y social de cada país y que no transgredan su memoria colectiva.

La regionalización o descentralización de un país no puede tampoco concebirse únicamente como un proceso administrativo o de índole jurídico-burocrática. La dimensión cultural y la necesidad de preservar y fortalecer las identidades culturales regionales es una necesidad para el éxito del proceso mismo de descentralización. Y nos referimos al éxito en toda su amplitud: éxito político, administrativo y económico.

Incluso en el análisis de la esfera política la mirada cultural tiene mucho que decir. En efecto, los partidos políticos tienen una cara visible: sus ideas, sus programas, sus afinidades ideológicas; pero tienen también otra cara que rara vez se explicita: una cara y una agenda casi secreta de índole cultural. En el caso de Chile y de cada uno de los partidos se podría decir, en este sentido, algo más. El partido radical es (o era) la cultura del comistrajo, del dominó, del amiguismo, del servicio y de la camaradería. El partido comunista —más allá de su a menudo equivocada cara visible— es (o era) la cultura de la puntualidad, de la seriedad y honradez, del sacrificio y del tradicionalismo moral. Estas dimensiones culturales casi nunca se consideran en el análisis político, pero sin duda existen, y a veces son —ya vimos que la perdurabilidad es una de las características de la lógica cultural— tanto o más relevantes que la agenda visible o explícita. La variable cultural debiera ser, por ende, un componente fundamental en el análisis y consideración de los más diversos problemas, desde el desarrollo y la modernización hasta la regionalización y la política.

Democratización y democracia cultural

Las políticas culturales constituyen una instancia de aproximación entre la esfera de la política y la esfera de la cultura, con beneficios para el conjunto de la sociedad. La democratización cultural, en tanto modelo de política cultural, tiene como objetivo repartir el capital y la acumulación

cultural que existe en la sociedad. Se trata de una propuesta extensionista que busca facilitar el acceso de las mayorías a los bienes culturales, bienes que abarcan de preferencia las expresiones artísticas legitimadas por la tradición. Se trata también de lograr una mejor distribución geográfica y social de la infraestructura a través de las cuales circulan esos bienes (cines, bibliotecas, librerías, etc.).

La moderna industria cultural ha contribuido, no cabe duda, a la democratización cultural. Los más de un millón de aparatos de televisión y los catorce millones de radios que existen en Chile han favorecido la democratización de la música, la información, etc. Por regirse fundamentalmente por una lógica mercantil, estas industrias culturales conllevan sin embargo el peligro de la uniformación transnacional de la cultura. También, el peligro de que la vida cultural se convierta en un fenómeno de consumo pasivo, y no en un proceso activo o participativo. Por todo ello resulta necesario complementar el parámetro de democratización cultural con el de democracia cultural.

Cabe pensar que así como hay una ciudadanía política (derecho a voto, a emitir libremente las ideas, etc.), debiera haber una carta de ciudadanía cultural. Una carta que al menos considerara los siguientes derechos: derecho al acceso cultural; derecho a la producción cultural y por ende a los espacios de formación y elaboración artístico-cultural, y derecho a participar en la gestión cultural. Las políticas extensionistas o de democratización cultural tienden a satisfacer sólo el primero de estos derechos. De allí la necesidad de una propuesta que contribuya a aumentar la creatividad cultural, de modo que la sociedad, en sus diversos sectores, se haga más viva y protagónica.

La democracia cultural implica hoy día necesariamente una democracia comunicacional. Vale decir: la posibilidad de que los distintos agentes sociales y culturales del país se expresen. Que estén presentes en el imaginario colectivo: en el modo como nos concebimos y representamos. La heterogeneidad cultural debe expresarse a través de los medios. Ello contribuye a favorecer la autoimagen y a democratizar la sociedad en una dimensión que va más allá de lo estrechamente político. Solamente en la medida en que la heterogeneidad de sectores o de energías culturales latentes que existen en la sociedad sean reconocida y favorecida (por el Estado, por la sociedad civil o política) se estarán sentando las bases para que el movimiento creador de cada individuo pueda expresarse plenamente.

La democracia cultural (y comunicacional) es un factor fundamental para la estabilidad democrática (en el sentido político) de un país. Constituye una forma de integración tanto o más válida que la que se logra por la vía del mercado o del consumo. Qué duda cabe que si el Perú fuese un



país culturalmente integrado no existiría Sendero Luminoso. La democracia cultural y comunicativa aproxima la esfera de la política a la esfera de la cultura y contribuye a que la una sea para la otra como el guante para los dedos de una mano.

Se puede concluir entonces que las políticas culturales en su doble parámetro (de acceso y participación en la vida cultural) constituyen un factor fundamental para aproximar la esfera de la cultura a la esfera de la política, para promover el multifacetismo y para darle, en el largo plazo, mayor solidez y estabilidad democrática a nuestra sociedad.

Bernardo Subercaseaux





Retrato de Arturo del Villar, por Gloria Torner



Poesía, crítica, edición: «el trabajo gustoso» de Arturo del Villar

Poeta, crítico, editor, Arturo del Villar tiene una presencia destacada en la literatura española de los últimos «veintipocos» años. Con una única incursión en la narrativa *(El sonido redondo del tiempo,* Madrid, Azur, 1982), es su obra poética la que se adelanta en primer lugar y lo convierte en un nombre a tener muy en cuenta en la generación o promoción de los 70. Ocho son los poemarios publicados entre 1969 y 1983. Recordemos sus títulos: *Primero amor* (Palencia, Rocamador, 1969), *Inmensa playa consagrada a Whitman* (Caracas, Árbol de Fuego, 1970), *Su exilio está en la noche* (Madrid, El Toro de Barro, 1972), *Retrato (retocado) del poeta adolescente y de sus mitos* (Sevilla, Aldebarán, 1974), *El protagonista de la fortuna se refleja en su río y entonces habla consigo mismo* (Zaragoza, Poemas, 1978), *Serán los ídolos de la belleza* (Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 1983) y *Miseria de la poesía* (Madrid, Los libros de Fausto, 1983). Aunque se cumplen en éste diez años sin publicar nuevos libros de poesía, sabemos que el poeta sigue activo y que es inminente la aparición —se encuentra ya en imprenta— de un nuevo poemario, con epígrafe extenso —bajo la inspiración de Boecio— como muchos de los anteriores: *De la consolación por la poesía en la última página de la noche.* Sin duda, la intensa actividad crítica y editora de su autor —a la que nos referiremos más adelante— ha centrado en gran medida la creación, el trabajo literario de Arturo del Villar.

Cuando finalizaba la mitificada, y también desvirtuada entre nosotros, década de los sesenta, *Primero amor* presentaba, desde el mismo rótulo, una temática que iba a ser predilecta de su autor, y que culminaría en 1983 con *Serán los ídolos de la belleza.* Publicado en 1969, el poemario

inicial se había escrito mucho antes, en 1960, segun confesión del propio poeta en nota aclaratoria. Su tardía publicación se debía, según la misma confesión, a que las aguas poéticas de aquellos años no eran propicias para navegaciones amorosas y, además, con un lenguaje bastante hermético. Naturalmente, el tema amoroso no había desaparecido del todo, pero, como también señalaba Arturo del Villar, no estuvo «en primera fila», no tenía muy «buena prensa». A ello se refirió el poeta Rafael Morales en su reseña de este poemario: «[...] por entonces —primeros años de la década de los sesenta— se hablaba aún de que había que escribir para "la inmensa mayoría", mientras que su poesía era lo que ahora con poca propiedad suele llamarse "intimista", [...]»[1]. *Primero amor* es un libro escrito con pasión y con apasionamiento: «Aquí tienes mi voz ardiendo», en el primer verso del primer poema; y los dos últimos del poema final ratifican contenido y tono: «Ven, que sin decir palabra/ te hablaré, me hablarás sólo de amor». En los catorce poemas del libro, el «yo» del poeta se entrelaza con el «tú» y ambos se encierran en un complejo, y bien cerrado, edificio de palabras, de imágenes, de símbolos, de insólitas asociaciones e intenso barroquismo, con voluntad evidente de recreación lingüística, estética, de la materia erótica, de un tema «eterno» como el amor. El rico y variado legado surrealista es, también, buen aliado, cauce idóneo para la pasión ardorosa transmutada en esencias elaboradísimas, en espléndida imaginería con el arrebato —y, en parte, el léxico— de un místico:

Yo quisiera
dormir en el follaje de un ciprés
solitario, beber de tus bodegas
minerales cristal y un mar de agua
penetrante [...]

Y otro poema termina: «[...] para beber tus manantiales júbilos».

Libro en presente y en futuro, de absoluta unidad, de clima mantenido de principio a fin, representaba un intento firme de experimentación, con algunos escollos de virtuosismo técnico y hermetismo expresivo algo gratuitos y demasiado elaborados. Por encima de ellos emergía, sin embargo, la palabra encendida de sensualidad, el verbo hecho carne:

Tiempo de amar es siempre, ahora es tiempo
de enroscar tu perfume a mi cintura
desnuda.

O en el último del poemario:

[...] nada
comprendo en esta noche ni deseo
más que diez uñas prisioneras contra
mi carne.

[1] Arriba, *Madrid, 31 de mayo de 1970.*



Con sólo seis poemas, *Inmensa playa consagrada a Whitman* no era un homenaje al poeta norteamericano, «sino un himno de acción de gracias a su poesía y a su significado», a «la eterna sinfonía primaveral del *Canto a mí mismo*», en palabras del propio Arturo del Villar incluidas en el breve volumen (número 29) de la colección venezolana. «No se trata de cantar con el poeta, sino con su poesía», insiste identificado con el canto cósmico, luminoso y salvaje, del autor de *Hojas de Hierba*, el eterno viejo-joven rebelde y tempestuoso. Los seis poemas, más bien extensos, van encabezados por una cita cada uno: las cinco primeras —de Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Blas de Otero, Neruda y Lorca—, todas ellas referentes a Whitman, y la sexta y última del propio poeta norteamericano. Los seis constituyen un extenso poema en seis partes o tiempos, unificados por el rico lenguaje, imaginativo y metafórico, las influencias surrealistas, el simbolismo abundante. El poema largo reaparecerá en libros posteriores de Arturo del Villar, quien en 1970 construía su canto al testigo y profeta de Manhattan y de toda una nación con una alta y noble retórica poética, y fundido con él dejaba fluir su propia confesión:

> Te llamo a ti porque eres lluvia, lucha,
> camino de los níqueles azules,
> fauno del huracán por tu desnudo
> que se enmascara dolorosamente.
>
> Porque el hombre es feliz hasta que muere
> si encuentra alguna sensación despierta,
> y se abraza a la ley que le define
> y al secreto que nunca desescombra.

Dos años después, en 1972, publica Arturo del Villar dos nuevos poemarios: *Su exilio está en la noche* y *Son testimonios del viajero solo.* El gusto por los títulos extensos se va acentuando, y llegará a su máxima expresión en los dos libros siguientes. Títulos, epígrafes, que son además, versos perfectos, como los endecasílabos *Inmensa playa...* y *Son testimonios...* De *Su exilio está en la noche (recuerdo de Jimi Hendrix)* su autor escribió que sus poemas eran «formalistas, de ruptura». Al canto apasionado (continuador de Lorca y de Neruda, entre otros) al «viejo hermoso Walt Whitman», sucedía la poesía experimental en este canto al músico suicida, que ejemplificaba el tan peculiar universo de la música *pop*, de los nuevos mitos, de los anhelos, sueños y frustraciones cantados, coreados, repetidos una y otra vez por los jóvenes de los años sesenta. Incorporando a su obra las canciones del compositor y cantante estadounidense, del Villar se hacía portavoz poético de su tiempo, como otros poetas jóvenes de aquellos años. Años todavía de plomo para un joven, un poeta español, al que asaltaban, sin embargo, sonidos y palabras de amor y libertad. Libertad de la propia

música, la «música caliente» de Hendrix, como la califica en uno de los primeros poemas, escrito todo él en alejandrinos blancos. La libertad es el principio y el fin de este libro: buscada en una voz quemada que cantaba con belleza y dolor, con afán de ver y saber, y sentir, a veces, tanta soledad, tanta muerte alrededor. Así, el poema final de *Su exilio está en la noche* se titula «De epílogo a una noche con ambición de soledad»: la voz, el canto humano, debatiéndose entre la esperanza y la desesperación, la vigilia y el sueño, el «cántico» y el «clamor» y, al final, cuando se apaga la que fue llamarada, en las cenizas yertas de lo que fue un incendio, encuentra el único posible camino de la deseada libertad: la autodestrucción, la entrada definitiva, sin vuelta atrás, en la noche: «Jimi Hendrix cantó toda la noche» es el endecasílabo, el verso final del libro.

Hay además, en *Su exilio está en la noche* una evidente preocupación formal, la búsqueda de un ritmo, de una musicalidad a través del repetido fluir verbal: reiteraciones, estribillos, anáforas, son recursos expresivos frecuentes. La palabra llega a ser salmodia, letanía que nos envuelve y arrastra, como en el poema «Canto funeral para silbarlo en los escombros»:

> Nunca tuviste nada, Jimi Hendrix,
> nunca tuviste nada,
> ni un recuerdo con alas de la infancia,
> nunca tuviste nada,
> ni una mano pequeña en tu cabeza
> nunca tuviste nada,

para terminar en la cima-sima de tanto despojamiento y desolación:

> nunca tuviste nada,
> ni encontraste el amor bajo las minas,
> nunca tuviste nada,
> nunca tuviste nada, Jimi Hendrix,
> nunca tuviste nada,
> nunca tuviste nada,
> nunca nada.

En continuidad perfecta con *Su èxilio está en la noche,* se inicia *Son testimonios del viajero solo,* desde su primer verso, el endecasílabo «Y habitó entre nosotros la tristeza», instalación sentimental que se va desarrollando e intensificando en los seis poemas de la primera parte, que anulan, por el contraste sarcástico, su título: «Estos son fragmentos del diario de un coleccionista de momentos felices». Desde la inicial y reiterada negación de que el amor sea el centro de la vida, del mundo, se presenta un universo de soledad y desolación cuya estación final es siempre la noche, protagonista de casi todos los poemas, espejo que devuelve el vacío del hombre, que lo convierte en ella misma:



Te miras en la noche,
ya eres noche,

El crítico Julio Manegat calificó a este libro de «bello y entristecido, un libro poético de meditaciones y desengaños, de sometimiento a la tristeza de vivir cuando apenas aletea la esperanza»[2].

La segunda parte del libro consta de nueve poemas y es la más extensa. Se abre con un texto apasionado, «Invocación que evoca el paso natural del desengaño», comparable a los mejores poemas de Neruda. Escrito en verso alejandrino, el primero —«Dondequiera que estés sigo estando contigo»— se va repitiendo como un estribillo que estructura el poema todo, hasta el fragmento final, que comienza con el primer hemistiquio de dicho alejandrino y termina con el segundo:

Dondequiera que estés, donde quiera que estés
yo estoy en la ceniza de cada pensamiento,
larga será la tarde donde anida tu ausencia,
y en todos sus rincones sigo estando contigo.

El poeta amoroso, erótico, que se había revelado en *Primero amor* reaparece en *Son testimonios del viajero solo* con las mismas sensualidad e intensidad. Canto de imágenes y metáforas fulgurantes, de un encendido neorromanticismo. Con el recuerdo y el dolor como compañeros inseparables del amor. En el poema «En febrero el amor tiene los bolsillos vacíos» el protagonista es ya «el extranjero de la dicha», superviviente del ayer:

[...] sus besos eran tristes,
largos,
largos como una noche sin su cuerpo.

Porque el presente es el vacio, la mudez, las tinieblas:

Para mis dientes es de noche siempre.

Hasta el verso final del poema:

Para mis labios es de noche siempre.

A manera de prolongación de éste, el titulado «Al salir del túnel de la noche sólo vibra el recuerdo» (último de esta segunda parte) nos instala ya del todo en la oquedad, con la única compañía de la memoria:

el recuerdo que habita por todos mis sentidos,
abierto a tus lejanas murallas de silencio.

En el único y extenso, poema de la tercera y última parte, de larguísimo título («El viajero del tiempo regresa a la ciudad apoyándose en sus recuerdos [...]»), la experiencia personal se ha transformado en raíz profunda de

[2] El Noticiero Universal, *Barcelona, 23 de enero de 1973.*

la que brota una meditación tan amarga como lúcida, una constatación —el desengaño barroco al fondo— de todo lo perecedero. El paso de la primera a la tercera persona contribuye a esta sensación de balance final, de inventario de ruinas:

> Ceniza de cenizas y despojo
> de los despojos llenos de gangrena.

Distanciado de sí mismo, convertido en «el viajero del tiempo», la historia se ensancha y eleva a una dimensión más abarcadora: no es sólo la muerte de un amor, aunque éste significase la vida, sino la constante, incansable herida del tiempo, y la contemplación del derrumbamiento vital. La mirada del hombre es ya de renuncia y desesperanza:

> Y, perdido todo, el viajero
> se marcha. Deja rotos los espejos,
> deja que el viento entierre su memoria.

Por su unidad y coherencia interna *Son testimonios del viajero solo* representó un importante avance y ahondamiento en la poesía de Arturo del Villar.

Dos años después, en 1974, publicaba Arturo del Villar un poemario de largo título (longitud que aumentaría aún más en el libro siguiente). *Retrato (retocado) del poeta adolescente y de sus mitos* había obtenido el premio Guipúzcoa de poesía en castellano correspondiente a 1971, y para el poeta gallego Celso Emilio Ferreiro era «de alguna manera, una continuación mejorada de *Su exilio está en la noche,* [...] ya que aquí abundan los temas de cantantes y de yaz [sic], amén de otras motivaciones de nuestro tiempo alineadas en una misma preocupación por el hombre y la sociedad que lo contiene y comprime»[3]. En la misma línea, Juan G. Bedoya insistía y concretaba: «Su mitología es la de cualquier joven de hoy»[4]. Nueva mitología de toda una generación, una juventud que sublimaba en ella decepciones, dificultades —cuando no imposibilidad— para la participación y la acción. Vibra en estos poemas, como en los del libro anterior, una sonora, inconfundible marea colectiva de clamores y fracasos, de sueños y frustraciones, que los marcan —España entre los sesenta y los setenta— de un fuerte sabor histórico: el club, la ginebra, la música, son el refugio, la evasión, una posibilidad de independencia, de realización personal, al margen de las amenazas y realidades bélicas, de la injusticia institucionalizada, de la libertad abolida. En «Nosotros, los cantantes» se presenta explícita esta postura de amor y paz —«Pido la paz y la palabra»— frente al delirio de la violencia y la destrucción sistemáticas:

> [...] somos pobres
> de espíritu, nos dicen, porque amamos
> la luz de jazz, la libertad, la paz

[3] La estafeta literaria, *n.º 544 (15 julio 1974).*

[4] Alerta, *Santander, 27 de abril de 1974.*

y la velocidad de un automóvil
—que se enteren los ultras que es más bello
un coche que una estatua de soldado.

Al darle la vuelta a la afirmación futurista y convertir la Victoria de Samotracia en una repetida y casi universal muestra de escultura militar, el poeta daba el salto desde la estética a la ética.

Retrato (retocado)... es testimonio lúcido de un tiempo sombrío y de una juventud anulada: su tiempo, su juventud, los de su, nuestra, generación. Acusación directa, defensa de unos valores atropellados, predominan en los poemas de la primera parte, la titulada «La historia se repite», cuyo primer poema es el precitado «Nosotros, los cantantes»; los que le siguen están asimismo escritos entre el dolor y la esperanza, negando y afirmando, rechazando y defendiendo, como forma única de sobrevivir con dignidad: «Venid y llorad todos por un estudiante muerto», romance en endecasílabos, con su apelación al duelo solidario, a la unión en el desconsuelo y la rabia por una muerte «sin sentido»; «Balada del soldado», de hondo, visceral antibelicismo; o «Canción de amor en la guerra», no menos profunda y radical protesta de amor:

Si he de morir, que entre las manos guarde
mi pedazo de amor sobre la tierra.

Pero, también, la denuncia de la retórica y propaganda oficiales:

[...] siento
que me penetra el aire de la muerte
cada vez que oigo hablar de la victoria.

En algún poema, el humor sarcástico, la presentación de una realidad grotesca, obtiene un buen revulsivo crítico, como en «Himno de acción de gracias a la botella de coca-cola», perfecto símbolo de la planetaria «cultura» dominante.

En «Los maestros han muerto», segunda parte de *Retrato (retocado)*..., Arturo del Villar no sólo ofrecía su homenaje a unos escritores afines, admirados, de los que había recibido lecciones estéticas, poéticas, sino también a unos hombres y ciudadanos, ejemplos de vida, de ética y libertad, de insobornable independencia: Antonio Machado, Luis Cernuda, Miguel Hernández, José Luis Hidalgo, Walter Benjamin, Jack Kerouac, André Breton. Para terminar, cerrando el círculo que el título del poemario anunciaba y homenajeaba, con una cita del *Retrato del joven artista* de James Joyce.

La escritura poética de Arturo del Villar, forjada en un gran dominio de la retórica clásica, de los metros tradicionales, de su ritmo y de su música, se abría plenamente en *Retrato (retocado) del poeta adolescente y de sus mitos* a nuevas posibilidades expresivas, utilizando estructuras, elemen-

tos dramáticos junto a líricos y épicos, y una pluralidad lingüística en la que conviven desde la pura onomatopeya y la frase hecha hasta el más elaborado neologismo. La poesía se estira y ensancha, desemboca en la prosa, y ésta se funde con aquélla, en prueba evidente del propósito experimentador del poeta, de sus búsquedas expresivas.

El sexto poemario publicado de Arturo del Villar se editó en 1978, cuatro años después del anterior, y es el de título más extenso de todos los suyos: *El protagonista de la fortuna se refleja en su río y entonces habla consigo mismo*. Como *Inmensa playa consagrada a Whitman* es un poema-libro dividido en fragmentos, aunque ahora mucho más amplio; además, el nombre del poeta norteamericano, vinculado a sus *Hojas de hierba*, aparece en el segundo fragmento de este nuevo texto. Y su mención es muy oportuna pues *El protagonista de la fortuna*... es un canto jubiloso a la hermosura del amor compartido, del goce físico y, por tanto, una reivindicación y exaltación del placer sexual, de los cuerpos amándose y el viejo y siempre joven ritual de la carne y el deseo.

Historia de una experiencia única, sin antes ni después, el poema es evocación, se construye desde el recuerdo y llena con sus palabras el vacío que siguió a la plenitud, el silencio posterior al himno triunfal: el encuentro amoroso en un marco natural e idílico, una mañana campesina y primaveral, a pleno sol, entre iniestas y jaras, aromas de tomillo y flores silvestres, bajo el cielo azul de mayo. Espacio erótico de tanta e ilustre tradición literaria, y desde este poema de la segunda mitad del siglo XX podemos retroceder en el tiempo, por ejemplo, hasta el siglo XV y las serranillas del marqués de Santillana, con el protagonismo de la naturaleza en sus encuentros amorosos: «En un verde prado/ de rosas e flores,/...», «E fueron las flores/ de cabe Espinama/ los encobridores». Luz frente a la oscuridad de los ámbitos nocturnos, muy presente en libros anteriores de Arturo del Villar y también en el siguiente. El poeta asume la verdad y la belleza de su amor en un territorio-«paraíso»:

> Junto al río
> de su mirada interminable
> ...
> mientras
> ríen sus ojos de color de yerba
> donde quieres quedar tendido siempre,
> no necesitas más,
> no necesitas
> sino su cuerpo ungido bajo el chopo.

Poema de la vida y la memoria («[...] porque es la historia de los hombres esto, vivir un día y recordarlo siempre»), es, a la vez, un canto de amor y de soledad, de placer y tristeza. Confesión y meditación, síntesis armonio-



sa de lirismo y reflexión: el uso de la segunda persona —de principio a fin del extenso poema— es un acierto expresivo, el vehículo idóneo para conducir la historia personal, única e irrepetible, hasta el territorio universal de la dicha poseída y del infortunio inexorable. Desdoblamiento *yo-tú* que transfigura la anécdota en categoría, y que tiene en Luis Cernuda uno de sus más hondos precedentes: evocación, contemplación, indagación, conocimiento:

> Su nombre está en ti mismo, bien conoce tu carne la
> voluptuosidad eterna de un momento sin sumisión
> posible a lo sensato.

Plantea, además, *El protagonista de la fortuna...* la imposibilidad de revivir con palabras lo que vivió unos instantes, y después ya no fue más, murió definitivamente. Al principio del poema lo proclama:

> Tus recuerdos no valen sin su cuerpo
> ni hallarás semejanza en las palabras.

El «rebelde, mezquino idioma» de Bécquer. El lenguaje «insuficiente», que tan bien estudió Jorge Guillén. Como en Luis Rosales, como en José Hierro, y en tantos grandes poetas, sin embargo, al final, sólo queda la memoria: «Porque es la historia de los hombres esto, vivir un día y recordarlo siempre»; y aunque la palabra sea «sólo una impalpable y adherente traducción de ceniza»[5].

También en el libro siguiente, *Serán los ídolos de la belleza* (Premio «Rafael Morales» 1982), los recuerdos constituyen el hilo conductor del discurso poético, su raíz y su copa, el entramado dialéctico de los contrarios: mañana-noche, compañía-frío, amor-soledad: son los cuatro poemas iniciales que integran la primera parte, elocuentemente titulada «Esta es la ceniza de los recuerdos». Encontramos, de nuevo, al cantor apasionado del amor, al encendido adorador de la belleza corporal, pero también, e invevitablemente, al poeta elegíaco, porque quien ha amado —y ama— la luz y el fuego, sabe mucho de tinieblas y helores. Desde el primer amplio poema, desde su mismo epígrafe, «Ejercicios para recobrar el nombre de una ciudad antigua», la memoria y el verbo van a conjurar el espacio de la escritura poética: la ciudad y sus calles, el ámbito urbano, recurrente en la poesía de Arturo del Villar (con la notable excepción de *El protagonista de la fortuna...)*, como, asimismo, el reino de la noche. El amor encontrado en la calle, buscado y perdido innumerables veces. Nombres, cuerpos, que se suceden, superponen y confunden en cuartos alquilados. Desesperación del náufrago, en la noche, sin alba, perseguidor exhausto de una quimera y atrapador tan sólo de su desolación. Porque al final de todos los caminos

[5] *Luis Rosales, en «A imitación de prólogo»,* La casa encendida, *Madrid,* Revista de Occidente, *1967; pág. 16.*

sin camino, de las calles rotas y las habitaciones opacas, lo que se contempla y posee, no es sólo dolor y soledad, sino la misma muerte.

Varios poemas de este libro van encabezados por títulos muy extensos y, en principio, nada «poéticos», más propios de los textos discursivos, de ensayos; de esta manera la frialdad conceptual del rótulo sirve de contraste o contrapunto con la intensidad lírica, la riqueza imaginativa y metafórica, la voz apasionada del poema; y también una búsqueda de objetividad, de encauzar y distanciar los sentimientos personales, el siempre turbulento fluir del yo. «Esta es la exposición secreta», segunda y más amplia parte de *Serán los ídolos de la belleza,* así lo muestra: personajes de épocas diferentes acompañan a la voz del poeta, identificado éste con sus pasiones y angustias, con sus anhelos y fatigas, con su amor y su dolor. Con su destino final de muerte. En «La pasión según Pasolini» leemos:

> Morir es conocer que un cuerpo bello
> no permanece más que en la memoria.

En un poema cuyo título no es sólo «retórico», meta-artístico, meta-fílmico (sobre la película *El evangelio según Mateo,* una de las más célebres del escritor y cineasta italiano), sino, ante todo, polisémico: *pasión* de amor y deseo, y *pasión-padecimiento* de la tradición cristiana, en el ritual del sacrificio que conduce, inexorablemente, a la consumación total: pasión y muerte de Jesucristo. Y la muerte es la protagonista absoluta de este poema, que comienza:

> Bajo la sombra de la muerte pasan
> la vida y el amor con sus violines (...)

o, unidos siempre amor y muerte, en el final del titulado «Amor, razón peor del mundo, cuando no sinrazón o sinmundo»:

> Sólo el amor se iguala al tiempo:
> descubren los amantes que la muerte
> fue su destino inútil y esperanza.

Destaquemos, finalmente, la presencia, una vez más, en este libro, del versículo, de los versos de arte mayor muy amplios (como el formado por tres heptasílabos), y de dos metros muy utilizados por Arturo del Villar: el alejandrino y el endecasílabo, asonantados o sin rimas (blancos); sin que falte alguna otra muestra —un romance en eneasílabos, por ejemplo— del dominio formal, métrico y estrófico, de este poeta, en quien han convivido, a lo largo de su andadura poética, el versolibrismo y la métrica clásica.

En 1983, Arturo del Villar publicó también el que es, hasta la fecha, el último de sus libros poéticos editados: *Miseria de la poesía.* Escrito «a lo largo de varios años», como su autor declara en breve nota inicial, «es



resultado de lecturas poéticas y de meditaciones sobre la poesía», y por esta razón fundamental «no lo considera terminado todavía». Ejemplo preclaro de libro abierto, sus poemas metapoéticos corresponden en su gran mayoría a los siglos XIX y XX, desde Goethe, Baudelaire y *Les fleurs du mal* y Rimbaud, hasta Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Aleixandre, Cernuda, Jorge Guillén, Neruda y Blas de Otero; y, de lenguas no españolas, Apollinaire y sus *Calligrammes*, Eliot y los *Four Quartets*, y el griego de Alejandría, Cavafis. Las dos excepciones de siglos anteriores son Jorge Manrique y Quevedo, éste último a partir de uno de sus versos más conocidos, el endecasílabo «Diéronle muerte y cárcel las Españas», que Arturo del Villar glosa asimismo en versos de once sílabas:

> Porque escribir es un trabajo oscuro
> que lleva del desierto hasta el destierro.

El primer poema del libro, de epígrafe, una vez más, «ensayístico» —«La obra de arte reducida a su origen demuestra que es causa final del conocimiento»—, es una indagación de la palabra, por la que todo es, en la que todo existe:

> Nombra la libertad y la mantiene
> sobre la escena hostil y sobre el cielo.

Y, justamente, el poema que sigue está dedicado al autor de *Eternidades*, al poeta más estudiado y editado por Arturo del Villar, Juan Ramón Jiménez, «buscador persuasivo de la palabra exacta/ que llueve en el espíritu del hombre». Hermosa exploración, la de este libro, por algunos visionarios eximios, fundadores de la palabra poética, creadores de universos: desde la que contiene «todo lo prohibido, [...] todo lo imperfecto», en «Lectura de *Les fleurs du mal*», hasta «la palabra revelada en las calles como memoria», la palabra «colectiva» y la palabra «en libertad», del poema «Lectura de *Pido la paz y la palabra*». Y desde las diferentes aventuras poéticas, Arturo del Villar elabora —en palabras de Leopoldo de Luis— «su propio fluir poético, siempre preocupado por esa clave central: la palabra es materia pobre —esa es la miseria de la poesía—, pero enriquecida y transformada por la poetización —esa es su grandeza, podríamos añadir—»[6].

Y no terminemos sin señalar que el título de este poemario es un homenaje a Karl Marx: trasposición de su *Miseria de la filosofía*, obra citada al comienzo de *Miseria de la poesía*. Para Arturo del Villar el pensamiento de Marx es importante, y nueve años después conviene recordarlo frente a los que quieren enterrar la historia, y colocar este homenaje de un poeta español de nuestros días al padre del marxismo, junto a la afirmación de

[6] «*Transformación y creación*», Ya, *Madrid, 22 de enero de 1984.*

Umberto Eco en una entrevista reciente: «Marx era un gran filósofo y un gran pensador»[7].

La alianza poeta-crítico es bastante frecuente. Arturo del Villar la hizo suya desde sus principios literarios. Y al poeta y crítico de poesía se unió el editor de libros poéticos a partir de 1981, año elegido no al azar, sino por celebrarse, en él, el primer centenario del nacimiento de Juan Ramón Jiménez: la editorial Los libros de Fausto creada por él en la capital de España se presentaba con sendos homenajes al «andaluz universal»: *Autobiografías y artes poéticas,* una selección temática de sus aforismos, en edición del propio Arturo del Villar, y *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria),* breve, pero muy sugestivo recordatorio escrito por la poetisa de 1927 Ernestina de Champourcin. Con el primer título nacía la colección Anaquel de poesía; con el segundo, Anaquel de recuerdos. Once años después, son cinco las colecciones de esta editorial, mantenida con el único y exclusivo esfuerzo de su fundador. La tercera en nacer, en 1982, fue Anaquel de ensayos, que cuenta con cuatro volúmenes, dedicados a otros tantos poetas: Vicente Aleixandre, León Felipe, Gerardo Diego y Juan Ramón Jiménez, por orden de aparición. En los cuatro encontramos, junto al editor, al estudioso y ensayista Arturo del Villar, aunque en *El viejo pobre poeta prodigio León Felipe* (1984, «edición de homenaje en el centenario de su nacimiento») la autoría del volumen es compartida con otros tres autores.

Los libros de Fausto se amplía en 1987 con una nueva colección, Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón, cuyo volumen octavo ha aparecido en la primavera de 1993. En las portadas y cubiertas de los ocho se reproducen las firmas del matrimonio, lo que unido al título de los *Cuadernos* no hace más que subrayar el propósito del editor: ser fiel a la voluntad firme y constante del poeta, hasta la última expresada en su testamento: «[...] sea todo para Zenobia, de quien fue y será siempre mi corazón», y «En la lápida o losa, que debe ser sencilla, se pondrá nada más: Juan Ramón/ de Zenobia». Precisamente, los testamentos de ambos se publicaron en el número 3 de los *Cuadernos* (primavera 1989), introducidos con un extenso y muy documentado texto de Francisco Hernández-Pinzón, que tanto y tan bien ha cuidado y cuida el nombre y la obra, la memoria viva de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez. «De Zenobia y Juan Ramón», textos de ambos, y «Con Zenobia y Juan Ramón», estudios sobre los dos, son las secciones fijas en los seis tomos publicados, que cuentan ya con colaboradores tan prestigiosos y destacados en la investigación, crítica y edición del poeta de *Animal de fondo* como Graciela Palau de Nemes, María Teresa Font, Concha Zardoya, Francisco Garfias, Eugenio Florit, entre otros, destacando la presencia, en seis de los volúmenes publicados, de Ernestina de Champourcin, con cuatro textos de carácter evocador, en la línea de

[7] El País semanal, *26-27 de enero de 1991.*



su libro *La ardilla y la rosa*, y dos poemas: «Poesía detenida» encabezado por una cita del poema *Espacio (Cuadernos...*, 3), y «Espejo vacilante» en el *Cuaderno* 7 (otoño 1992). El apartado «Con Zenobia y Juan Ramón» termina con el epígrafe «Anaquel juanramoniano», a cargo del propio Arturo del Villar, quien ha revisado, durante los siete años transcurridos, muy diferentes publicaciones sobre el poeta y también sobre su mujer: libros y folletos, estudios y ediciones admirables y recomendables, pero también absolutamente deleznables, como el crítico y editor se encaga de resaltar.

La quinta y última de las colecciones de Los libros de Fausto se titula Cuadernos de Cultura y Cultivo, ha nacido en 1991 y cuenta con un solo volumen, *Tres normas de eternidad: Juan Ramón Jiménez, José Gorostiza y Octavio Paz*, firmado por Arturo del Villar, y otro a punto de publicación: *Estudios juanramonianos*, ofrecidos a Francisco H.-Pinzón en su septuagésimo quinto cumpleaños. El primer libro consta de dos penetrantes estudios de literatura comparada, encadenados entre sí por el poeta español y por el tema: «La conciencia del tiempo en José Gorostiza y Juan Ramón Jiménez» y «Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz en el círculo del tiempo», y la condición unitaria del libro se refuerza, además, por el ensayo —más breve, a manera de obertura— «Consideraciones sobre el bello estilo de los poetas», que desemboca y se concreta en la obra de Juan Ramón. Son los poemarios *Muerte sin fin*, de Gorostiza, y *Animal de fondo*, en primer lugar, y los poemas *Piedra de sol*, de Paz, y *Espacio* los que se relacionan y vinculan agudamente, en el primer caso como complemento al «excelente estudio comparativo» de Graciela Palau de Nemes en su libro *Inicios de Zenobia y Juan Ramón Jiménez en América* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982), indicado por Arturo del Villar en la primera de sus notas (pág. 20).

Este último trabajo —enriquecido con los dos poetas mexicanos— es una nueva aportación a una larga y rigurosa dedicación juanramoniana, que, en libro, se remonta hasta 1975 con la edición de *Crítica paralela* (Madrid, Narcea), recopilación de textos fundamentales de la prosa de Juan Ramón, precedida de un extenso y documentadísimo estudio y acompañada de notas asimismo eruditas e iluminadoras. Nuevas ediciones seguirán desde 1978 (*La obra desnuda*, Sevilla, Aldebarán) hasta 1992 (*Ceniza de rosas*, Rute, col. Ánfora Nova, 3), destacando los tres tomitos dedicados a los aforismos juanramonianos en Los Libros de Fausto: *Autobiografías y artes poéticas* (Anaquel de poesía/1, 1981), *Mujer y hombre* (Anaquel de poesía/7, 1983) y *Autobiografía y autocrítica* (Anaquel de poesía/13, 1985), en los tres casos introducidos por otros tantos estudios correspondientes a la selección temática realizada. Esta atención de Arturo del Villar a los aforismos de Juan Ramón ha continuado el rescate y publicación de muchos inéditos por parte

de Francisco Garfias en casi todas sus ediciones de la prosa juanramoniana, entre 1961 y 1974, tuvieron la compañía de las de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate en 1981, y han anticipado la edición del libro inédito *Ideolojía (1897-1957)*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo (Barcelona, Anthropos, 1990), que recupera más de cuatro mil (exactamente, 4116) aforismos, y nos entrega, así, el volumen cuatro de *Metamorfosis*, la proyectada obra completa, en verso y en prosa, que Juan Ramón anunció, pero no pudo realizar.

Especial significación debe dársele a la edición de *Tiempo y Espacio* (Madrid, Edaf, 1986), que, junto a la cima del segundo, editado y estudiado desde María Teresa Font hasta Aurora de Albornoz, rescataba un texto inédito como *Tiempo*, y los unía en un mismo volumen, «como su autor quiso hacer en una de las muchas ordenaciones de su Obra» (Introducción, «Juan Ramón en los espacios del tiempo», pág. 52).

En cuanto a Zenobia, *Vivir con Juan Ramón* es el número 2 de la colección Anaquel de recuerdos (1986), y en él reunió el editor dos textos publicados, pero inencontrables, presididos por una introducción-reconstrucción biográfica, «Una historia de amor, con Tagore de testigo». Téngase en cuenta que el primero de los dos textos es una selección del «Diario de Zenobia Camprubí, recién casada», del Cuaderno de 1916, que Arturo del Villar ya había dado a conocer en la revista *Nueva Estafeta* (n.º 1, Madrid, diciembre 1978); el segundo texto, más breve, «Juan Ramón y yo», había aparecido en *Américas* (volumen 6, n.º 10, Washington, 1954). Una vez más, Los Libros de Fausto sintonizaba con otras publicaciones fundamentales: la ilustre juanramoniana Graciela Palau de Nemes, la mejor biógrafa del poeta, preparó —traducción, introducción y notas— la edición de *Diario 1: Cuba (1937-1939)* (Madrid, Alianza Editorial y Universidad de Puerto Rico, 1991), uno de los varios diarios —éste en inglés— que escribió Zenobia Camprubí a lo largo de su vida.

Las publicaciones de Arturo del Villar sobre temas juanramonianos son mucho más numerosas: no debemos olvidar su edición de *22 poemas de Arte menor* (Los libros de Fausto, Madrid, 1987), de acuerdo con la ordenación del poeta en 1934, donde *Arte menor* ocupaba el número cuatro entre sus siete libros de verso previstos; pero ya *Arte menor*, fechado en 1909, había aparecido en sus dos primeras antologías, aunque nunca dejó de ser un libro anunciado e inédito, como tantos otros suyos (Francisco Garfias lo incluyó, con 58 poemas, en su edición de *Libros inéditos de poesía, 1*, Madrid, Aguilar, 1964). A su Anaquel de ensayos incorporó otro libro juanramoniano: *Crítica de la razón estética (El ejemplo de J.R.J.)* (Madrid, Los Libros de Fausto, 1988), que aporta interpretaciones muy sugestivas a te-



mas de gran significación en su vida y en su obra: el «combate contra la muerte» y el «encuentro con el otro».

La labor crítica y editora de Arturo del Villar ha prestado atención a otros poetas contemporáneos: muy especial y preferente a Gerardo Diego, con dos libros *(Gerardo Diego,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981 y *La poesía total de Gerardo Diego,* Madrid, Los libros de Fausto, 1984) y dos ediciones: la primera de ellas reunía dos poemarios, prologados y anotados: *Ángeles de Compostela. Vuelta del peregrino* (Madrid, Narcea, 1976); la segunda consistió en una recopilación de textos poéticos, y algunos en prosa, como homenaje al poeta santanderino: *Imagen múltiple de Gerardo Diego* (Madrid, El Toro de Barro, 1980). Y al autor de *La destrucción o el amor* dedicó el primer volumen de Anaquel de ensayos: *Los motivos del diálogo en Vicente Aleixandre* (Madrid, Los libros de Fausto, 1982).

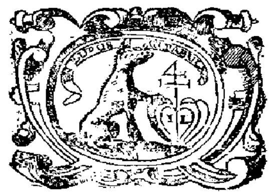
En la colección Anaquel de poesía ha publicado uno de sus últimos libros Ernestina de Champourcin: *La pared transparente* (Madrid, Los libros de Fausto, 1988), y se han rescatado títulos de gran interés, poco accesibles y casi olvidados, de poetas bastante preteridos: *Dédalo,* de Juan José Domenchina, editado en 1932; *Vírulo (Mediodía)* (1927), de Ramón de Basterra; *Quincena ultraísta* (1924), de José de Ciria y Escalante, y *Signario,* segundo poemario de Antonio Espina, con una primera y única edición en 1923: estos cuatro libros ocupan los números tres, cinco, ocho y diez de la citada colección de Los libros de Fausto, y aparecieron en 1981, 1982, 1983 y 1984, respectivamente. El interés por los vanguardistas, por las innovaciones poéticas, sobresale en estas reediciones. Ha sido una constante en la atención crítica y el trabajo de editor —comenzando por su dedicación primordial y ejemplar al fundador de la moderna poesía española— del poeta Arturo del Villar.

Emilio Miró



FACSÍMILES

POEMAS
DE LA VNICA POETISA AMERICANA,
MUSA DEZIMA,
SOROR JUANA INES
DE LA CRUZ, RELIGIOSA PROFESSA EN EL
Monasterio de San Geronimo de la Imperial Ciudad
de Mexico,
QUE
EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS,
Fertiliza varios Assumptos:
CON
ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGENIOSOS,
VTILES VERSOS:
PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACION.
SACOLOS A LUZ
DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN
de Santiago, Governador actual de la Ciudad del Puerto de
Santa MARIA.
Tercera Edicion, corregida, y añadida por su Author.



Impresso en BARCELONA, por Joseph Llopis, ... Año 1691.

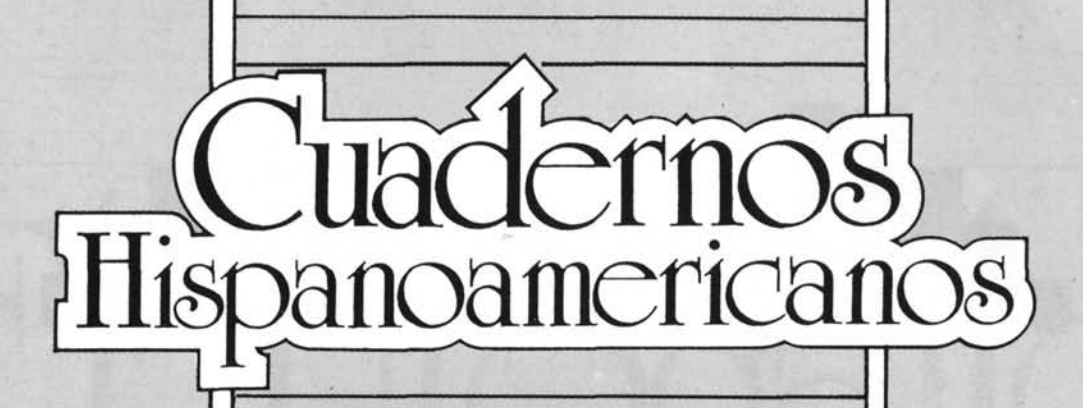
Sor Juana Inés de la Cruz

POEMAS

Edición facsimilar del ejemplar custodiado en la **Biblioteca Hispánica** del Instituto de Cooperación Iberoamericana, impreso en Barcelona por Joseph Llopis en 1691.

Sor Juana Inés de la Cruz
ENSAYO DE RESTITUCIÓN
Estudio de Octavio Paz

Edita:
EDICIONES DE CULTURA HISPÁNICA
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID (ESPAÑA)
Tel. 583 81 05



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96


ICI
INSTITUTO DE
COOPERACION
IBEROAMERICANA